Mus. Th. 4 1448

4°

Tonarten

des

Choralgesanges.

Von

S. Stehlin.

Mus. Theor.
1478
4°
Stehlin

<36611524760014
<36611524760014
Bayer. Staatsbibliothek

Mus. theor. 117 e

Tonarten

des

Choralgesanges,

nach alten Urkunden

durch beigefügte Uebersetzung in Figuralnoten erklärt, und als eine Anleitung zum Selbst-unterrichte nebst drei vollständigen Messen aus dem römischen Graduale zusammengestellt,

von

Sebastian Stehlin.

Mit einer Vorrede und den Choralmessen beigefügter Orgelbegleitung,

von

Herrn Simon Sechter,

Ritter des Herzogl. Luccaischen Ludwig Ordens für Civil-Verdienste, und k. k. ersten Hoforganisten.

Wien,

bei Peter Rohrmann, k. k. Hofbuchhändler.

1842.

1 = B 1

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Seiner herzoglichen Durchlaucht

dem

Hochgebornen Herrn Herrn

Ferdinand regierenden Fürsten von Lobkowitz,

Herzog zu Raudnitz, gefürsteten Grafen zu Sternstein, Ritter des goldenen Vließes, k. k. wirklichen Kämmerer, Obrist-Erb-Schatzmeister des Königreiches Böhmen, Präses des Kirchenmusik-Vereines in Wien, Besitzer der Herrschaften Neudorf-Eisenberg, Bilin, Liebshausen, Liebeschitz, Enzowan, Raudnitz, Mühlhausen, Hoch-Chlumetz, dann der Güter Schreckenstein und Skregschow in Böhmen, und der Herrschaften Stattenberg und Pfannberg in Steiermark

2c. 2c. 2c.

in tiefster Ehrfurcht gewidmet,

von

Sebastian Stehlin.

Vorrede.

Ueber den Choralgesang ist seit zehn Jahren mehr als in jedem anderen Dezennium geschrieben und berichtet worden. Demungeachtet fehlt es noch immer an einem Aufschluß, der uns die von der Geschichte so oft und so ruhmvoll erwähnte Würde desselben in der Tonschrift zeigen könnte. Die praktische Darstellung des eigentlichen Charakters der acht Kirchentonarten, ist sicher das Interessanteste, was hierüber geschrieben und gesucht werden kann. Diese Darstellung wird aber in manchen Choralschulen zu wenig beachtet, deßwegen auch nicht jede einen befriedigenden Aufschluß ertheilt, ja oft nur zum Mißverständnisse beiträgt. Es ist längst bekannt, daß die Alten in acht verschiedenen Singweisen oder Tonarten gesungen haben, die schlechterdings nicht in Fünf, nicht in Vier, nicht in Drei, und nicht in Zwei, können zusammen gezogen werden, weil jede einen eigenthümlichen Charakter ausdrückt, und je nach ihrer Stellung in der Tonschrift, mit den übrigen in Berührung kommt. Hierüber wird in dieser Abhandlung so manches gesagt und nachgewiesen, was allerdings interessant seyn dürfte. Der Verfasser erkannte seine Aufgabe, und auch die ihm gegenüber aufgestellten Grundsätze. Deßwegen erhalten wir hier aus alten Originalien und Urkunden eine Auskunft, die zwar dem modernen Musiker anfangs etwas schwer verständlich seyn wird, die aber durch die beigefügte Uebersetzung eine vollkommen befriedigende Erklärung findet. Der Autor suchte zuerst die Tonarten nachzuweisen, und durch die Solmisation die Leseart zu begründen, daher auch absichtlich alle neueren Benennungen zu vermeiden, um jeden Verdacht von sich selbst und von dem Gesange zu beseitigen. Die guidonische Hand, (ein uraltes Schema) und die Nomenclatur werden aus dem Staube hervorgesucht, und so lange benützt, bis die Uebersetzung in die moderne Musik ausgemittelt, begründet und sicher gestellt ist. Durch diese Uebersetzung erhalten wir zuerst einen Aufschluß über die regulären Tonarten oder über den regelmässigen Gesang. In einem Umfange von neun Tönen bewegen sich hier die acht Tonarten, in der natürlichen Tonlage der Buchstaben. Der Verfasser stellt Beispiele hierüber auf, und zeigt die Klanggeschlechte an, worin wir sehen, wie unter längst verklungenen Benennungen ein Sinn enthalten ist, der früher erforscht, als beseitiget werden kann. Die zweite Art der Singweisen, die auch irreguläre Tonarten genannt werden, erscheinen in der Uebersetzung nach einer Berechnung, die eigentlich

die Verschiedenheit der Tonschrift am deutlichsten zu erkennen gibt. Auch hier beurkundet sich eine zweckmäßige Tonlage, und ein würdevoller naturgemäßer Gesang. Kurz, in dieser Abhandlung kann jeder aufmerksame Leser, über den Choral befriediget werden, und die acht Tonarten gründlich kennen und lesen lernen. Nach des Verfassers Leseart unterliegt es keiner Schwierigkeit, eine harmonische Begleitung mit dem Gesange zu vereinigen. Die Bewegungen sind zwar von der modernen Musik unterschieden, gründen sich aber immer auf eine Tonleiter, so daß es keiner Licenz bedarf, den Gesang begleiten zu können. In Erwägung dessen hat sich der Gefertigte bereit gefunden, den nachfolgenden Messen die Orgelbegleitung beizufügen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieselben dem kirchlichen Geiste entsprechend sind. Selbst der moderne Musiker wird bei vielen Stellen, ja in ganzen Theilen, die erhabenen Gedanken und Ideen nicht verkennen, und mit Vergnügen hören. Die tiefe Empfindung und der fromme Sinn der Alten beurkunden sich auf eine würdige Weise in diesem Gesange, der schon so viele Schicksale erlitten, aber immer wieder aus dem Dunkel hervor gesucht wurde.

Simon Sechter,
kais. kön. erster Hof-Organist.

Vorbericht

und

Bemerkungen über das Choralsystem überhaupt.

Der Choralgesang behauptet seit so vielen Jahrhunderten noch immer ein Ansehen in der katholischen Kirche, welches von der modernen Musik nie ganz verdunkelt, ja durch dieselbe nie so allgemein befriedigend erreicht werden konnte. Einfach, aber mit Ernst und Würde, bewegen sich die Singweisen des Chorals, wo hingegen in der modernen Musik nicht selten auch weiche, mehr profane als kirchliche Melodien zu hören sind. Ueber den Choral wird zwar auch das Urtheil ausgesprochen, als ob nur steife, unnatürliche, ohne alle Bedeutung zusammen gestellte Töne darin enthalten wären: aber das in einer andern Sphäre gebildete Urtheil scheint die Entstehung und den Zweck des Chorals — und die für uns etwas schwerer verständliche Tonschrift wenig oder gar nicht zu berücksichtigen. Es ist beinahe allgemein anerkannt, daß der Choralgesang an Anmuth und Wohlklang gewinnt, wenn in der Leseart die Bedingungen beachtet werden, die seit dem 15ten Jahrhundert von den größten und frömmsten Autoren, im mehrstimmigen Satze als Regel aufgestellt wurden. Der sehr gelehrte P. Martini (der die meisten Schüler in der schweren Kunst des Kontrapunktes ausgebildet haben soll, die irgend ein Meister Italiens oder eine dortige Schule aufweisen kann) sagt in seiner Abhandlung über die acht Kirchentöne: daß **Pierluigi da Palestrina** durch die Natur des Kontrapunktes verpflichtet, bei **C fa ut**, **F fa ut**, und **g sol re ut**, ein Kreuz ♯ gesetzt, und eine höhere Tonstufe bezeichnet hat. Diese Bezeichnung ist aber keine willkürliche, sondern eine tief begründete Sache, die nicht auf Psalm-Melodien oder einzelnen Tractus des Chorals beruht, sondern aus der Natur des Gesanges überhaupt, und aus der Ableitung der in dem System enthaltenen sogenannten Ableitungsbuchstaben hervorgeht.

Nachdem mit der gegenwärtigen Abhandlung die Absicht verbunden ist, den Choralgesang so zu erklären, daß er mehrstimmig gesetzt, oder mit Begleitung der Orgel gesungen werden kann, so wird es wegen den verschiedenen Ansichten und Meinungen, die über die alte Tonschrift obwalten, zuerst nothwendig sein, sichere Originalien, Autoritäten und Dokumente aufzustellen, die jeden Verdacht einer falschen Leseart beseitigen. Zu diesem Ende wird hier die Gesangschule, die wahrscheinlich wegen ihrer Gründlichkeit, in das kleinere römische Antiphonale aufgenommen wurde, als Leitfaden und Basis gewählt, und jede Gesangregel nach dieser Schule, mittelst der Nomenclatur bestimmt und angegeben. Das Gesangbuch ist öffentlich und anerkannt: auf dem Titelblatte steht die Bestätigung von Papst Urban VIII. und Clemens VIII. Es wird demnach wohl erlaubt sein, diesem Gesangbuche und der darin enthaltenen Schule, wenigstens ein eben so großes Vertrauen, als den neueren Chorallehrschulen zu schenken. Ueberdieß sollen aber auch die Gründe angegeben werden, die für den zu begleitenden Gesang als Bedingung, für den einfachen aber der Euphonie wegen zu beachten sein dürften: denn in dem benannten Antiphonale ist von einer harmonischen Begleitung nicht die Rede, die hier immer berücksichtiget wird. Dem zufolge kann die Behauptung aufgestellt werden, daß die Natur des Gesanges die höhere Tonstufe bei **C fa ut**, **F fa ut**, und **g sol re ut**, gebiete. In wie ferne sich diese Behauptung auf das System der Notenschrift gründet, wird im Verlaufe dieser Abhandlung angezeigt werden. Der Verfasser will der angenommenen geschichtlichen Meinung (in Bezug auf die Neumen, die er nicht kennt,) nicht widersprechen: er kann aber auch jene harten unnatürlichen Töne nicht als die Würde des Gesanges erkennen, die so oft gegen die eigene Ueberzeugung angepriesen, und ebenfalls ohne Kenntniß der Neumenschrift den Alten zugeschrieben werden: und die in unserer modernen Zeit den Choral so sehr entfremdeten, daß die dürftigste Figuralmusik, nicht ganz ohne Grund, demselben vorgezogen wird. Wenn **Pierluigi da Palestrina** (sicher ein großer und gewissenhafter Autor) sich als Kapellmeister der Hauptkirchen Roms, und mit ihm so viele andere große Meister schon vor 300 Jahren Modificationen erlaubten, wozu

kann eine Kritik dienen, die mit den Kompositionen des ruhmgekrönten „Fürsten der Musik,“ im Widerspruche steht? — Jedenfalls müssen zuerst alle Fragen genügend beantwortet sein, die über die alte Tonschrift aufgestellt werden können, bevor ein Raisonnement einige Wichtigkeit erhalten kann. Unter diese Fragen gehören die Tongeschlechte, ihre Entstehung, ihr Charakter, und ihre Anwendung auf die acht Kirchentöne? Ferner, der Unterschied zwischen einer regulären und einer irregulären Tonart? Ihre Entstehuug und Ableitung? der Umfang des Gesanges, der in einer Singweise authentisch — gemischt — und plagal ist, daher inconsequent erscheint? Ferner, der Zweck der Solmisation? die Ursache, warum eine verschiedene Sylbenbenennung im Aufsteigen und Absteigen des Gesanges — in Moll- und Dur-Tonarten statt findet? Es dürfte nicht schwer sein, fünfzig Fragen dieser Art aufzustellen, die sämmtlich als Antwort auf einen Einwurf dienen könnten. —

Die Gesangschule, die in dem benannten Antiphonale enthalten ist, gründet jede Gesangregel auf ein Dokument, welches schon Jahrhunderte als Schema für das Choralsystem aufgestellt ist. Jedes Tongeschlecht und jede Bewegung des Gesanges wird nach der sogenannten guidonischen Hand angegeben. Dieses Schema, wegen seinem Alter für das Choralstudium interessant, und daher auch dieser kleinen Abhandlung beigefügt, ist zwar einem ältern Originale aus dem 12. Jahrhundert nicht vollkommen gleich. Es ist jedoch zu bemerken, daß unsere Gesangbücher auch nicht im 12. — sondern im 16. Jahrhundert zusammen getragen, und einiges verändert wurde. Der Entwurf hat daher immer ein Interesse, weil so viele, wo nicht alle älteren Gesangschulen, sich darauf beziehen, und jede Bewegung des Gesanges nach der Stufe angeben, die darin zu finden, und nach dem Tongeschlechte zu erkennen ist. Es heißt z. B. der Gesang bewegt sich auf die Weise der Natur von **C fa ut**, zu **D sol re:** oder, von **g sol re ut**, zu **a la mi re:** oder, von dem weichen **F fa ut**, in das scharfe **c sol fa ut:** oder, von **F fa ut**, zu **b fa mi**, u. s. w.

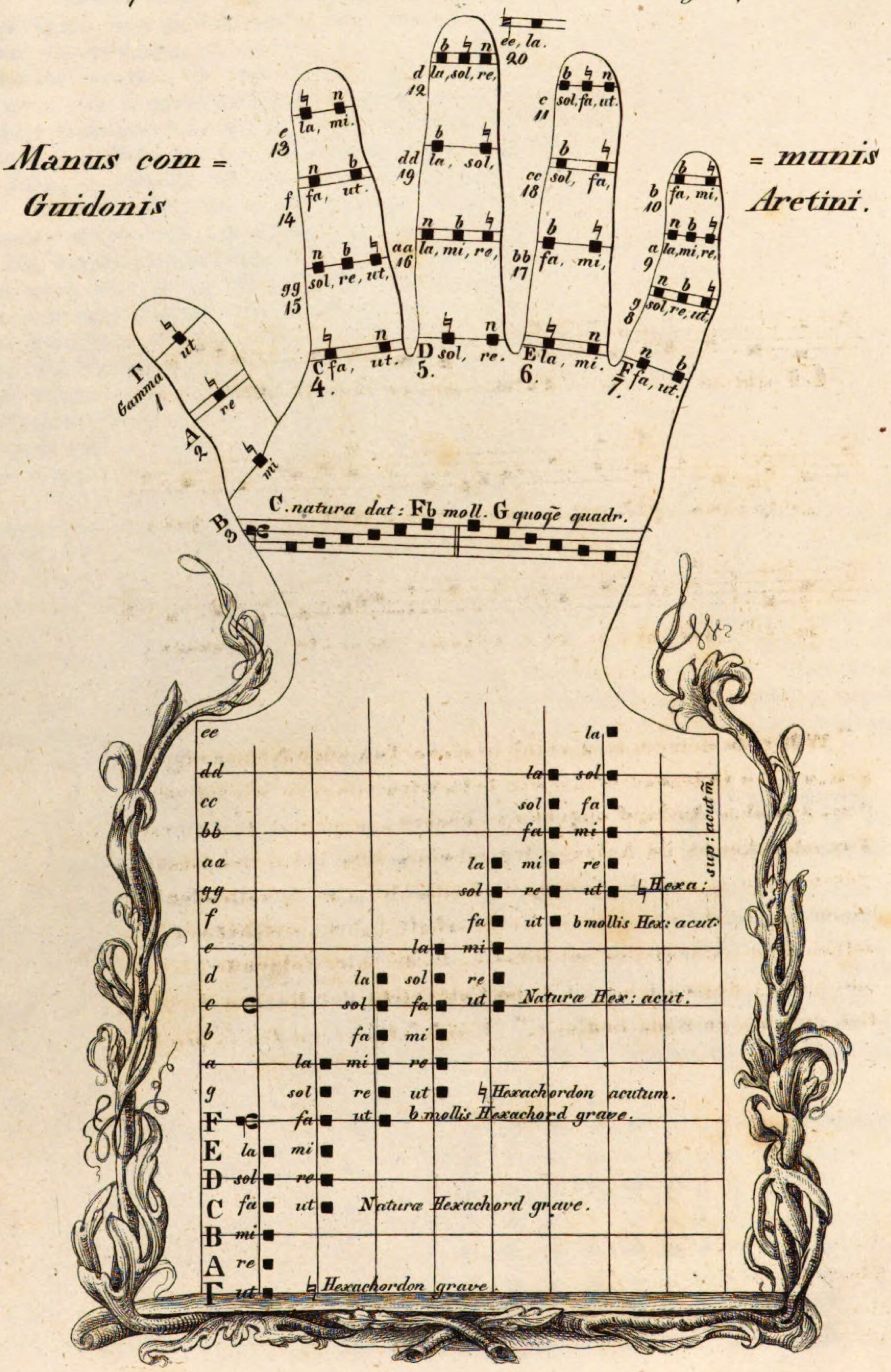
Diese Benennungen werden aber jedem unverständlich sein, der des Entwurfes unkundig ist, unerachtet Bedingungen damit verbunden sind, die in alten Zeiten gute Dienste geleistet haben. In diesem Schema ist es ferner ersichtlich, wie ein und derselbe Buchstabe, in der Solmisation mit verschiedenen Sylben ausgedrückt wird. Für den Buchstaben **A** war z. B. **la mi re** — die Sylbenbenennung: **la** wird als Sexte von **C ut** —, **mi** als Terze von **F ut** —, und **re** als Secunde von **g ut**, ausgesprochen. In dem Choralsystem sind aber alle Tonarten von den Buchstaben **C F** und **G** abgeleitet, deßwegen dieselben auch Ableitungsbuchstaben genannt werden. Auf der guidonischen Hand fängt jeder Hexachord bei einem von diesen drei Buchstaben an: der natürliche bei **C** —, der weiche bei **F** —, und der scharfe bei **g**, wodurch die Entstehung der Tongeschlechte und die Eintheilung des Gesanges zu erkennen ist. Der Vers, „**Naturae modum per C cantare solemus: f b molle notat, sed g b quadrum ostendit**,“ bezeichnet im allgemeinen jeden Ableitungsbuchstaben als den Anfang eines Tongeschlechtes. z. B.

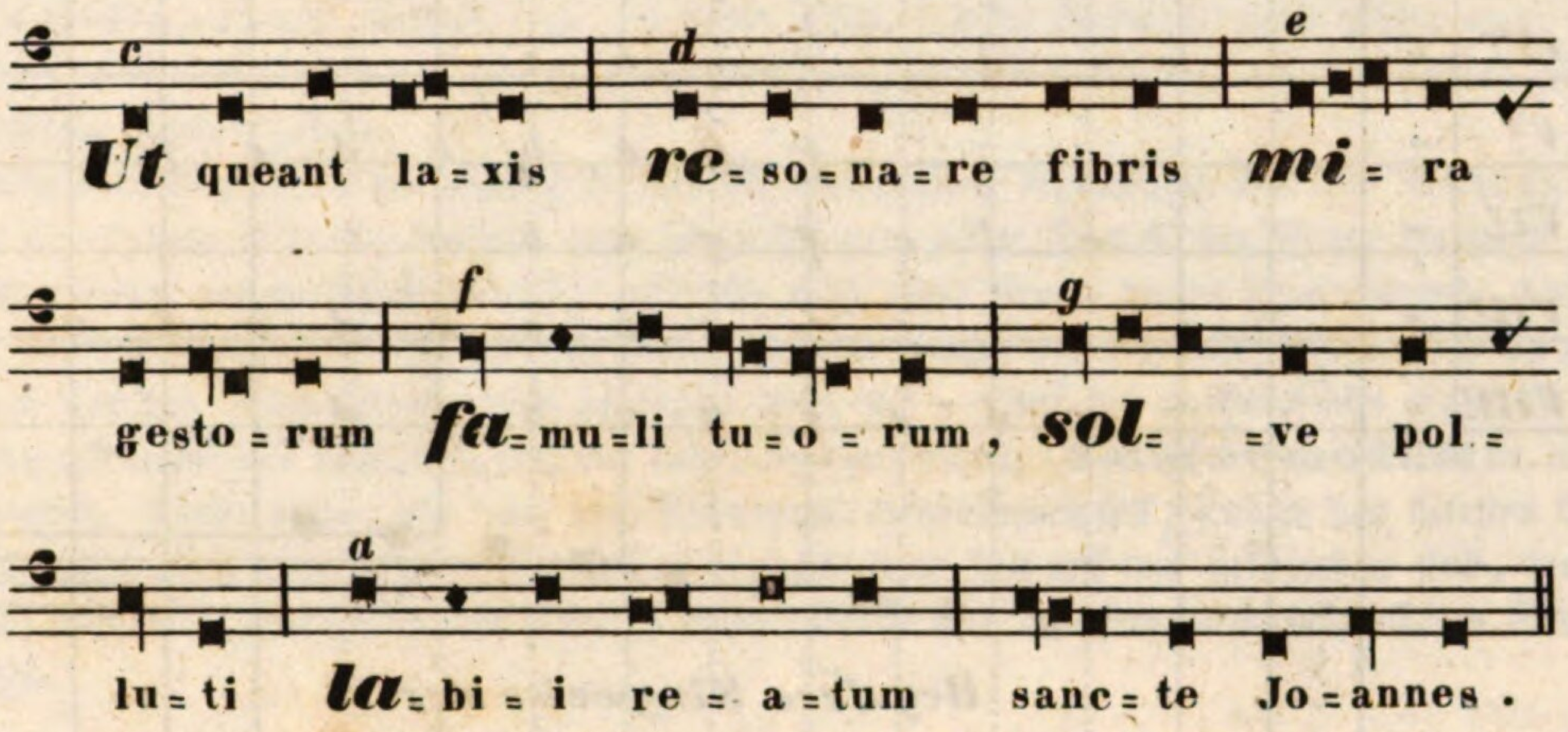
C. Naturae.	F b molle.	G b quadrum.
c d e f g a.	**f g a b c d.**	**g a ♮ c d e.**
ut re mi fa sol la.	**ut re mi fa sol la.**	**ut re mi fa sol la.**

Da sich aber der Umfang des Gesanges nicht auf einen Hexachord beschränkt, so wird in den alten Schulen die weitere Eintheilung angegeben, und die Tonarten als unvollkommen **(imperfecti)**, vollkommen **(perfecti)**, übervollkommen **(plusquamperfecti)**, authentisch und plagal bezeichnet. Wenn z. B. der Gesang über dem Grundtone die Sept erreicht, so heißt der Ton unvollkommen —, wenn aber die Octave, vollkommen —, und mit der Non übervollkommen — authentisch. Geht aber die Bewegung bis in die Terze unter den Grundton, so heißt der Ton unvollkommen —, bis in die Quarte vollkommen —, und bis in die Quinte übervollkommen — plagal. Die Stellung der Buchstaben von den acht Kirchentönen gibt über diese Eintheilung einigen Aufschluß.

I.	Ton:	.	.	.	d	e	f	g	a	b	c	d	.	.	.	Authentisch.
II.	„	a	h	c	d	e	f	g	.	.	.	.	.	.	.	Plagal.
III.	„	.	.	.	.	.	e	f	g	a	♮	c	d	e	.	.	Auth.
IV.	„	.	h	c	d	e	f	g	a	♮	.	.	.	.	.	Plag.
V.	„	.	.	.	.	.	f	g	a	b	c	d	e	f	.	Auth.
VI.	„	.	.	c	d	e	f	g	a	b	c	.	.	.	.	Plag.
VII.	„	.	.	.	.	.	.	g	a	♮	c	d	e	f	g	Auth.
VIII.	„	.	.	.	d	c	f	g	a	♮	c	d	.	.	.	Plag.

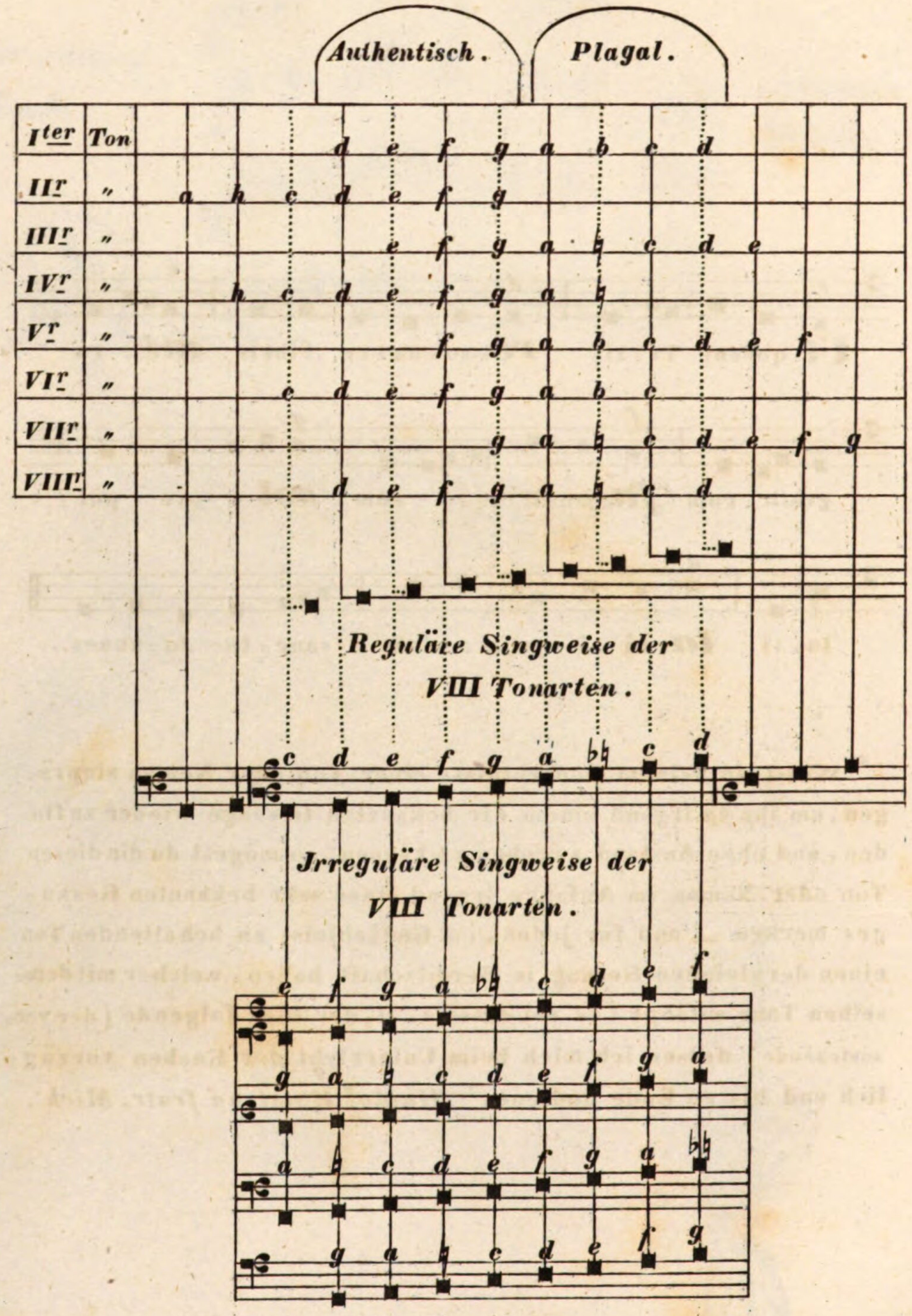
Naturæ modum per C. cantare solemus; fb molle notat; sed g b quadr: ostendit.





"Willst du deinem Gedächtnisse einen Ton oder Neuma einprägen, um ihn in irgend einem dir bekannten Gesange wieder zu finden, und ohne Anstand angeben zu können, so mögest du dir diesen Ton oder Neuma im Anfange irgend eines sehr bekannten Gesanges merken — und für jeden, im Gedächtniss zu behaltenden Ton einen dergleichen Gesang in Bereitschaft haben, welcher mit demselben Tone anfängt: es sei diess z. B. der hier folgende (der vorstehende) dessen ich mich beim Unterricht der Knaben vorzüglich und bis zu Ende bediene." *Guido^s. Epist. ad fratr. Mich.*

Die Uibertragung und Punktirung der Buchstaben, auf den parallel gezogenen Linien.



Die vier Linien und fünf Zwischenräume gehn aus dem *Finale* und *Confinale*, der acht Tonarten hervor; daher die senkrechte Linie parallel gezogen, die Stufe der regelmässigen Endnoten bezeichnet.

Eine andere Aufgabe ist es wieder, diese Tonarten in der Notenschrift zu erkennen und gehörig zu lesen. Die Buchstaben und die Noten sind zwar auf uns gekommen, aber die practische Leseart haben wir nicht gehört, daher die Ansichten hierüber getrennt, und schon durch Jahrhunderte verschieden aufgestellt werden. Die schwierige Aufgabe erscheint gleich im ersten und zweiten Tone —, bei **b** und **h** — **b fa mi** ♮, welches die Alten durch das **Fa fictum** erkannten, und deßwegen in den Gesangbüchern nicht aufgezeichnet haben. Die acht Kirchentöne sind auf vier Linien und fünf Spazien, mithin in neun Noten zusammen gezogen, und jeder Kirchenton soll einen eigenthümlichen Charakter ausdrücken. — Es dürfte mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, daß die Solmisation eine Bestimmung gehabt habe, die über manche Dinge Aufschluß gab, was an den Buchstaben allein nicht zu erkennen ist. Durch das **Fa fictum** ist es erwiesen, daß die Solmisation bei **e la mi**, die Tonstufe vermindert, unerachtet es kein **es** bei den Buchstaben gibt. Eben so sonderbar ist das alte Sprichtwort: „**Mi fa est coelestis harmonia: Mi contra fa est diabolus in musica**,“ welches in älteren Schulen angeführt wird, wo von einer harmonischen Begleitung gar keine Rede ist. Es bleibt demnach manches zu untersuchen und nachzusehen, bevor man über alle diese Schwierigkeiten, zu einer klaren Ansicht gelangen kann. Der Verfasser beginnt diese Untersuchung mit dem neben stehenden Schema, in welchem die Uebertragung der Buchstaben auf das Liniensystem ersichtlich wird. Dieser Entwurf wird später auch einige Auskunft über den Unterschied der regulären und irregulären Tonarten, über den Umfang des Gesanges, über die Tonlage, und das glareanische System geben.

Auf diesem Schema wird es ersichtlich, wo die Buchstaben regelmäßig aus der Stellung der Kirchentöne auf die Linien übertragen sind. Es entsteht aber schon bei dem ersten Ton **C** die Frage, warum dieser Buchstabe der ersten Kirchentonart voran gesetzt wird? — Wollte man diese Frage damit beantworten, daß der natürliche Gesang von **C** abgeleitet wird, so entsteht eine zweite Frage: warum nämlich alle Singweisen im natürlichen Tongeschlechte, nach Art des ersten Kirchentons gesungen werden? — Auf der guidonischen Hand ist dieses Klanggeschlecht mit Noten auf den Linien angezeigt, und mit dem nämlichen Verse, (**Naturae modum**) ꝛc. ꝛc. mit abgekürzten Worten beschrieben. Dieser Vers, der aus dem Alterthume herstammen soll, und in den ältesten Choralschulen als Ueberschrift der ersten Gesangweise gefunden wird, die aus einer Zeit auf uns gekommen sind, wo **Palestrina** und **Guidetti** noch nicht geboren waren, dieser Vers ertheilt uns mit seinem buchstäblichen Sinne, einen genügenden Aufschluß.

„**Naturae modum per C cantare solemus:**“
Die Weise der Natur pflegen wir durch C zu besingen:
„**F b molle notat:**“ zeichnen bei **F b molle:**
„**sed g b quadrum ostendit.**“
aber **g b** zeigt das Quadratum an.

Wenn nun die buchstäbliche Bezeichnung und das Tonverhältniß, mit der ersten Singweise, und mit dem auf der guidonischen Hand auf Linien angezeigten Hexachorde verglichen werden, so wird es nicht schwer sein, den Sinn des Verses zu errathen, und die oben stehenden Fragen zu beantworten. Von dem Buchstaben C wird nämlich das Tongeschlecht abgeleitet, und durch **C** die Weise der Natur besungen. Es heißt aber **per C cantare** — und nicht in C cantare, wodurch deutlich genug der Leiteton **cis** angezeigt wird: denn, wäre der Ton **C** in einer andern Eigenschaft der ersten Singweise angeschlossen, so könnte **d** nicht der Grundton, **f b molle** nicht die kleine Terze, **g b quadrum** nicht die Quart, **a** nicht der Ruhepunkt oder die Quinte im ersten Tone werden, und es muß sodann mehr als acht Kirchentöne geben.

In dem angezeigten Sinne heißt es in der Gesangschule des Antiphonals: „Der natürliche Gesang fängt in **C** an, und ruhet in **A**: das **Ut** in **C** angebracht, wird auf die Weise der Natur mit einer Diesis des größeren Halbtons scharf gesungen, wenn der Gesang von **C fa ut**, zu **D sol re**, sich bewegt.“ Ob nun der Vers, auf den sich diese Gesangregel gründet, wirklich aus dem hohen Alterthume herstamme oder nicht: und ob die Alten wegen naturgemäßen Bewegungen das Klanggeschlecht natürlich nannten, und dasselbe in der Neumenschrift eben so gesungen haben: dieses wird hier nicht behauptet und nicht in Abrede gestellt. Dem Verfasser genügt es, den Vers und die Gesangregel in ältern anerkannten kirchlichen Gesangbüchern gefunden zu haben, und seine Grundsätze auf sichere Dokumente gegen jeden Einwurf bauen zu können. Die Beispiele werden später zeigen, wie der natürliche Gesang wirklich nur naturgemäße Bewegungen enthält, die der Euphonie wegen keines Beweises nöthig haben sollten, und die oft mehr aus Nichtkenntniß der Tonarten, als aus Grundsatz in Abrede gestellt werden.

Bei Nr. **1**, ist die Singweise des ersten Tones angezeigt, und der Ableitungsbuchstabe **C**, als Leiteton mit einem Kreuzchen ♯ der Deutlichkeit wegen bezeichnet. Auf der guidonischen Hand ist die erste Tonart auf dem untern Theile bei **C fa ut**, in der zweiten Scala zu finden, und auf den Fingerlinien von Nr. 4 bis Nr. **9** mit **n** (natürlicher Gesang) beschrieben. Wenn im ersten Tone der Hexachord oder das Tongeschlecht überschritten wird, so geht die Bewegung von **a la**, zu **b fa**, woraus das sogenannte **Fa fictum** hervorgeht; wodurch aber auch zugleich erwiesen wird, daß **b mi** oder **h**, im ersten Tone durchaus nicht statt finden kann. Der Übergang wird nicht in eine andere Tonart, sondern in das nächst verwandte weiche Tongeschlecht gemacht, wo es kein **h** gibt.

Bei Nr. **2** steht ein Beispiel, welches durch seine bekannte Melodie diese Leseart und Regel anschaulich und verständlich macht.

Bei dem zweiten regulären Kirchenton entstehen nicht minder wichtige Fragen als beim ersten. Es heißt nämlich in den alten Schulen, daß durch das **Confinale** des ersten Tones, der Zweite angezeigt wird. Nach der Stellung der Buchstaben kann aber der zweite Ton diese Stufe nicht erreichen, und der Gesang im ersten keinen Übergang in das tiefere **A** finden, wodurch die zweite Tonart erkannt werden könnte. Hierüber gibt nun die guidonische Hand abermal den nöthigen Aufschluß. In der zweiten Scala ist das **Confinale** des ersten Tones bei **a la** zu finden: die Stufe des Tones ist durch den um eine Terze tiefer stehenden **F**-Schlüssel, bei **F fa ut**, und durch den um eine Terze höher stehenden **C**-Schlüssel, bei **C sol fa ut**, genau für die Linie angezeigt. Es ist bekannt, daß der zweite Ton nicht nur geschichtlich — sondern auch in der Wirklichkeit plagal ist, und daher bei dem tiefen **A re**, nie als Grundton anfangen kann, weil der Gesang in diesem Falle im strengsten Sinne des Wortes authentisch würde, und kein **Finale**, kein **Confinale**, keinen Leiteton und keine Verwandtschaft mit dem ersten und dritten Tone haben könnte. Die zweite Tonart hat demnach als plagal den Grundton in der Mitte ihres Umfanges, und bewegt sich von **a la**, in das scharfe Tongeschlecht, b. mi c. fa d. sol welches bei Nro. **10**, **11** und **12** auf den Fingerlinien, und in der dritten Scala des scharfen Hexachordes zu finden ist. Das Tonverhältniß der Buchstaben in dieser Tonart, gibt sich auf den Fingerlinien durch die von der ersten Singweise ganz verschiedene Bezeichnung zu erkennen, denn hier kann kein **f b molle**, und kein **g b quadrum** gefunden werden, sondern **g sol**, ist mit **n** als Leiteton für die zweite Singweise bezeichnet. In diesem Sinne heißt es in der benannten Schule des Antiphonals: „Die Weise der Natur wird mit einer Diesis des größeren Halbtons scharf ♯ gesungen, wenn der Gesang von **g sol re ut**, zu **a la mi re**, sich bewegt". Bei Nr. **3** ist diese Singweise angezeigt, und der Leiteton mit einem ♯ bezeichnet.

Durch das **Finale** und **Confinale** ist es zu erkennen, wenn der Gesang in eine andere Tonart sich bewegt. Bei Nr. 4 steht einstweilen ein bekanntes Beispiel dieser Art, wo der Gesang von dem zweiten in den ersten Ton zurück geleitet wird.

Die zweite Stufe des dritten — die fünfte Stufe des vierten — und die siebente Stufe des siebenten Tones, ist auf der guidonischen Hand bei Nr. **7 F fa n**, angezeiget. Nachdem diese Tonstufe für den dritten und vierten Ton, in der Theorie weniger in Abrede gestellt wird, so dürfte es nothwendiger sein, für die siebente Tonart den Leiteton nachzuweisen, und Beispiele hierüber aufzustellen. Zuerst muß also bemerkt werden, daß diese Tonart in **e la mi**, ihr Ende hat, und über dieselbe in **f fa**, sich bewegt. In dem voran gestellten Schema über das Liniensystem wird es aber aus der Stellung der Buchstaben ersichtlich, daß diese Tonart erst auf der **5.** Stufe der Linien beginnt, die auf der guidonischen Hand bei der vierten **Scala**, und auf den Fingerlinien von Nr. **8** bis Nr. **13** als scharfes Tongeschlecht angegeben und bezeichnet wird. (, Hexachordon acutum.) Es handelt sich nun darum, die tieferen Stufen zu finden, wenn der Gesang tiefer als in den Grundton sich bewegt. Es gibt Chorallehrer, die den Leiteton in dem weichen Tongeschlechte singen, und **F fa ut b molle**, dem scharfen Gesang anschließen. Diese Singweise steht aber mit dem Klanggeschlechte der Tonart, und mit der älteren Solmisation im Widerspruche. Es ist bekannt, daß die Alten in Ermanglung der siebenten Sylbe **si**, (die erst in späterer Zeit erfunden wurde) das **ut** als **fa**, ausgesprochen haben, wenn der Gesang sich in tiefere Stufen bewegte. Ganz folgerecht hat sich in der Solmisation dem **fa**, entweder **mi** oder **la** angereiht, und der Leiteton ist dadurch erhöht worden, ohne daß in der Notenschrift eine höhere Stufe angezeigt war.*) Bei diesen und ähnlichen Ge-

---

*) Die Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts haben selbst im mehrstimmigen Satze diese zufälligen Überschreitungen Erhöhungen und Erniedrigungen oft nicht angezeigt, weil die Sänger durch die damals in Übung gewesene Solmisation das **Fa fictum** und den Leiteton erkannten und richtig zu singen wußten. Die alten **Partituren von Palestrina** geben hierüber Zeugniß, so zwar, daß auch einzelne Gesangstimmen jetzt ohne kontrapunktische Kenntnisse nicht mehr verstanden, und der Sinn nicht mehr gelesen werden kann, weil die Semitonien nur in zweifelhaften Fällen mit ♯ und b, angezeigt sind.

legenheiten dürfte demnach das Sprichwort: „**Mi fa est coelestis harmonia**" eine Anwendung gefunden haben, wenn auch im Choralsystem von einer Harmonie nicht die Rede ist. Das zweite Sprichwort: „**Mi contra Fa est diabolus in musica**" wird von den ältern Kontrapunktisten zur Bezeichnung des unharmonischen Querstandes angeführt: es steht aber auch in den ältern Choralschulen, namentlich in der Schule des **Antiphonals**, und wird bei der Erklärung des **Fa fictum** und des harten Tritonus angewendet. Die siebente Tonart bedarf aber des Sprichwortes nicht: es gibt eine alte Solmisationsregel, wo es heißt: Wenn **Gamma ut** ist, so findet das fingirte **fa** nicht statt: **mi** wird im schweren **B** gesungen; wodurch bekanntlich die **7.** und die **3.** Stufe bezeichnet ist.

Bei Nr. **5** ist diese Singweise zu sehen, und der Leiteton **f**, der Deutlichkeit wegen mit einem Kreuzchen ♯ bezeichnet.

Bei Nr. **6**, steht ein durch seine Melodie bekanntes Beispiel. Um sich über die richtige Notenschrift zu beruhigen, hat der Verfasser das römische **Missale** aus dem **16.**, **17.**, **18.**, und **19.** Jahrhundert in zwölf verschiedenen Auflagen nachgesucht, und die Venetianer- Antwerpner- Kemptner- Wiener- und Tyrnauer-Ausgaben, durchaus gleichlautend und gleichstehend bei diesem „**Ite missa est**" gefunden. Aus welchem Grunde einige Chorallehrer in diesem **Ite missa est**, das **b** statt **h** anzeigen, weiß ich nicht, weil ich überhaupt nicht begreifen kann, wie der **7.** Ton in der **5.** Gesangweise zu singen ist, und welche Bedeutung die Endnote in diesem Falle haben könnte. In der Schule des **Antiphonals** habe ich das Auflösungszeichen ♮ dabei gefunden: wahrscheinlich wollte der Verfasser vor einer falschen Leseart damit warnen.

Bei Nr. **7** steht ein Beispiel aus dem römischen **Graduale**, Fol. CXXXI abgeschrieben, welches nicht nur ein modernes Ohr, sondern auch die Würde des Gesanges und den frommen Sinn der Alten beleidigen könnte, wenn der Ableitungsbuchstabe **F** keine weitere Bedeutung in dem System hätte. Wer dem Sinne des Chorals ein wenig tiefer nachforscht, wird bemerken, daß der Gesang nicht aus zufälligen Tönen zusammengestellt ist, die einer höheren Empfindung fremd geblieben sind. Die ältesten Gesangbücher beurkunden überdieß, daß die Alten jene harten unnatürlichen Töne recht gut erkannten, und auch zu beseitigen wußten. In der kais. Hofbibliothek befindet sich ein altes Gesangbuch, welches betitelt ist: Manuale secundum ritum Romanae Ecclesiae cum cantu noviter compilatum. Studio ven. Antonii Martinii, apud Taurienses musices Professoris, ac ven. Fr. Francisci de Porris, ord. min. Taurini 1513.

Dieses Gesangbuch ist somit um 69 Jahre früher, als die von **P. Gregor** XIII. veranstaltete, und von **Palestrina** und **Guidetti** zusammen gestellte Ausgabe erschienen, und dürfte daher diesen Autoren kaum unbekannt gewesen sein. Ich füge bei Nr. **8**, in getreuer Abschrift ein Beispiel aus diesem Gesangbuche bei, weches in jeder Beziehung interessant ist, weil die Leseart und die alten Cantilenen des **6.** Tones darin genau zu erkennen sind. Dieses Beispiel, welches der Kürze wegen nicht vollständig mitgetheilt werden kann, beurkundet in wenigen Zeilen alles, was bisher über die Ableitungsbuchstaben, über die Tongeschlechte, über den Leiteton, und über die Solmisation gesagt wurde. Bei Nr. **9** ist der Gesang über dem Texte, O Mater alma etc. zur Verständlichkeit eines jeden übersetzt. Nr. **10** und Nr. **11** sind aus der Fortsetzung ausgezogen, um die **7.** Tonart mit der kleinen Oberterze **b**, und mit dem erhöhten Leiteton **f (fis)** durch dieses Gesangbuch ebenfalls zu beurkunden. Wer den eigenthümlichen Charakter des **6.** Kirchentons nach seinem melodischen Inhalte zu beurtheilen weiß, kann in diesem Bruchstücke die Veränderungen theilweise erkennen, die **Palestrina** und **Guidetti** bei Zusammenstellung der Gesangbücher, mit Erlaubniß **P. Gregor** XIII. vorgenommen haben. Die Tonarten sind seit diesem konsequenter gehalten, aber die Tonschrift ist dieselbe geblieben.

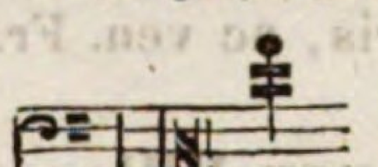
Durch besondere Güte eines um die Kirchenmusik sehr verdienstvollen Literatoren, erhielt ich nebst anderen schätzbaren Werken auch eine Choralschule, die ein Manuskript des **P. Palotti** sein soll. Der Autor stellt die Solmisation als Bedingung auf, die zu seiner Zeit noch in Ubung war, bezeichnet aber demungeachtet die Ableitungsbuchstaben als Leitetöne mit ♯, wahrscheinlich um sich seinen Schülern verständlich zu machen. Wenn nun die alten Chorallehrer, mit der ursprünglichen Solmisation, eine solche Bezeichnung für nöthig hielten, die auch in dem zuvor angeführten Gesangbuche zu finden ist, so sind die Begriffe derjenigen leicht zu errathen, die mit der französischen Sylbe **si**, jede Bewegung des Gesanges aussprechen wollen. Es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß eine Leseart nach dieser Methode viel leichter ist, so zwar, daß ein ganz mittelmäßiger Sänger der modernen Musik, in **14** Tagen mit dem Studium fertig wird: ob er aber sodann die Elementar-Grundsätze des Choralsystems kennen gelernt habe, dieses mag jeder bei sich selbst beurtheilen.

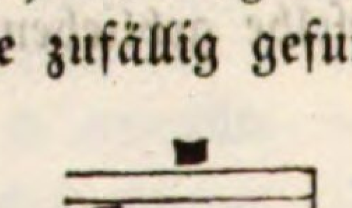
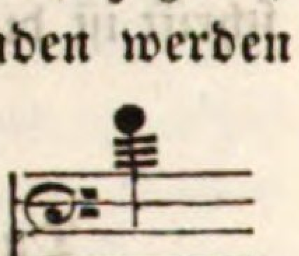
Die Bestimmung der Stufen **C fa ut**, **F fa ut**, und **g sol re ut**, als Leitetöne, dürfte somit verständlich geworden sein. Es erübriget jetzt noch, diese nämlichen Stufen als Grundtöne des Gesanges darzustellen. Bekanntlich gibt es im Choral acht Tonarten, aber nur 6 Buchstaben, die Grundton des Gesanges werden können. In den vier ersten Tonarten, sind die Buchstaben **D E A**, im natürlichen Tongeschlechte die Grundtöne des Gesanges: der Buchstabe **F** ist im **5.** und **6.** Ton, im weichen Gesang —, und die Buchstaben **G** und **C**, im **7.** und **8.** Tone, im scharfen Geschlechte der Grundton des Gesanges.

In der Beilage ist bei Nr. **12** der Buchstabe **C** — bei Nr. **13** der Buchstabe **G** — bei Nr. **14** der Buchstabe **F** — in dieser Eigenschaft, nämlich als Grundton des Gesanges angezeigt.

Diese Gesangweisen sind in allen alten Schulen, in reguläre und irreguläre Tonarten eingetheilt worden. Es ist ganz klar, daß die Buchstaben der 8. Tonarten, nach einer bestimmten Ordnung auf die Linien übertragen sind. Nachdem aber ein und derselbe Buchstabe bald auf der ersten, bald auf der zweiten — dritten oder vierten Linie zu stehen kommt, so ist diese Versetzung einem Chaos ähnlich, wenn die Ursache und Bestimmung derselben, nicht angegeben wird. Dieses Durcheinander wird deßwegen in den alten Schulen ausgesondert, und in reguläre und irreguläre Tonarten eingetheit. Regulär werden diejenigen genannt, die regelmäßig aus der Stellung der Buchstaben bei den acht Kirchentönen, auf die Linien zu stehen kommen: und irregulär diejenigen, wo die Buchstaben unregelmäßig auf die Linien geschrieben sind. Das vorangestellte Schema gibt hierüber Aufschluß und macht diese Eintheilung anschaulich und verständlich. In der Beilage ist bei Nr. **15** das Beispiel hierüber, wie in der Schule des **Antiphonals** angezeigt.

Diese Eintheilung findet sich in allen Gesangbüchern bestätiget: denn mit dem **F**-Schlüssel auf der zweiten Linie können alle acht Tonarten gesungen — und von einer in die andere der Übergang gemacht werden: während eine irreguläre Tonart auf ihr **Finale** und **Confinale** beschränkt ist. Hierüber könnten hundert Beispiele aus den Gesangbüchern aufgestellt werden.

Durch diese Eintheilung erhält die guidonische Hand wieder eine Erklärung, die über den Umfang der daselbst angezeigten Töne einen Aufschluß gibt. Wie es dort ersichtlich ist, so wird eine Höhe und Tiefe angezeigt, die mit keinem einzelnen Gesangschlüssel in der modernen Musik geschrieben, und mit keiner menschlichen Stimme ausgedrückt werden kann.  Bei den Buchstaben der acht Tonarten ist der Umfang des Choralgesanges zu erkennen, wobei aber kein tiefes **g**, und kein hohes **e**, vorkommt. Das **Gamma** ist dem System vorangestellt, um den Hexachord bis **e la mi**, abzuleiten: und das hohe **e** steht in der Reihenfolge der Buchstaben, die in irregulären Tonarten auf das Liniensystem zusammen gezogen werden, um durch die Versetzung der Schlüssel die Semitonien auf jeder Stufe anzeigen zu können.*) In den irregulären Tonarten substituiren demnach die Buchstaben den Tonlaut, der durch die Linien und Schlüssel bestimmt wird. Dieses geht selbst aus dem Charakter des Gesanges hervor. Es wird niemand in Abrede stellen, daß der erste reguläre Kirchenton authentisch ist: es wird aber auch niemand erweisen können, daß der Gesang bei Nr. **16**, diese Eigenschaft habe, wo die erste Singweise, im strengsten Sinne des Wortes, plagal erscheint.

Diese Tonarten werden daher nur nach Art des ersten regulären Kirchentones, auf die Weise der Natur gesungen, weil dieselben von ein und demselben Buchstaben **C**, im natürlichen Tongeschlechte abgeleitet sind. In dieser Berechnung erscheint der Erfinder des Notensystems wahrhaft groß und genial! denn in jeder Singweise ist zugleich eine Tonlage berechnet, die der menschlichen Stimme angemessen ist, und die beinahe zufällig gefunden werden kann. Es wird keinem Choralisten einfallen, bei dem Beispiel Nr. **17**, bis in das hohe **A**   zu singen, sondern eine von **g** abgeleitetete Tonart zu erkennen, und den Gesang um **4** bis **5** Töne tiefer zu intoniren, wodurch die Berechnung schon factisch anerkannt ist. Wenn Guido von Arezzo mit dem Monochord auch nur einzelne Töne anzugeben wußte, so war es genügend, um für das ganze System eine bestimmte Berechnung zu finden. Es geht aus der Natur des Gesanges hervor, daß z. B. der erste Ton nicht authentisch und plagal zugleich sein

---

*) Ob diese Höhe für Knaben oder für die irregulären Tonarten berechnet sein mag, ist gleichgültig, weil die untern Hexachorde eben sowohl hinauf, als die obern herabgesetzt werden können. Daß die Versetzung statt findet, ist in jedem Gesangbuche zu sehen.

kann, und daß daher eine höhere Linienstufe auch einen höheren Ton bezeichnet. Dem zufolge müßen die irregulären Tonarten auch so viele Töne höher oder tiefer gesungen werden, als die Buchstaben und Schlüssel auf den Linien, Stufen, versetzt sind *).

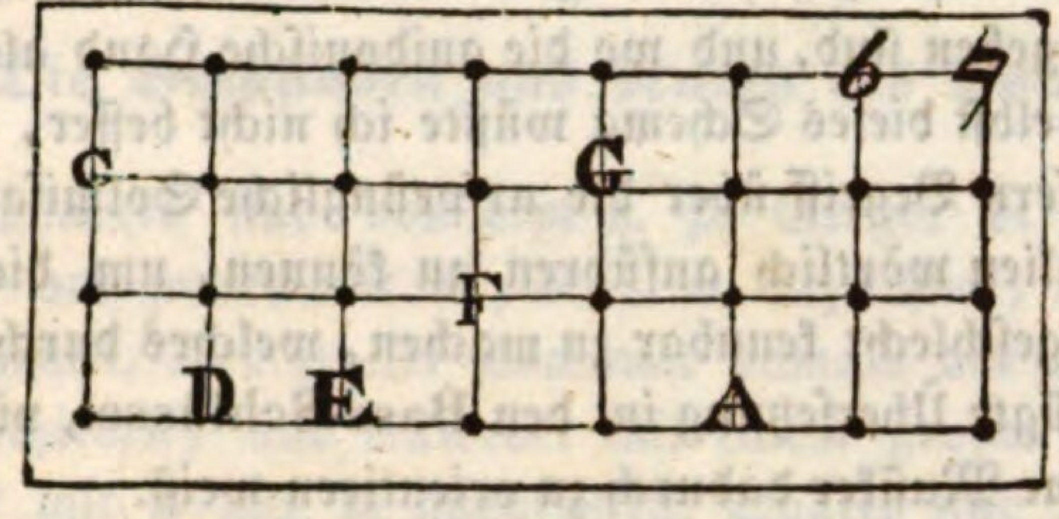
Mit dieser Berechnung sind die Gesangregeln übereinstimmend, die sich auf zehn Töne beschränken, wenn nämlich der Custos, den 4 Linien und 5 Spazien noch einen höheren oder tieferen Ton hinzufügt.

Aus diesem wird es auch klar, warum die Buchstaben **B** und **H**, nie der Grundton des Gesanges werden können, und warum die Buchstaben **D E** und **A**, nur im natürlichen Tongeschlechte diese Eigenschaft erhalten

Ableitungsbuchstaben — Grundtöne im scharfen Gesang.

Ableitungsbuchstaben — Grundton im weichen Gesang.

Grundtöne im natürlichen Gesang.



Diese Eintheilung wird nun wie die Buchstaben regelmäßig und unregelmäßig auf die Linien übertragen, und die Tongeschlechte auf den Stufen von **D E** und **A** abgeleitet, die aber keine Ableitungsbuchstaben sind, und daher von **C F** und **G** substituirt werden. Bei Nr. 18, 19, und 20, ist diese Versetzung angezeigt.

Hier wird nun der vernünftige Zweck der Solmisation kennbar: denn es dürfte dem Erfinder schon einleuchtend gewesen sein, daß durch die Versetzung der Buchstaben, der bestimmte Tonlaut des regulären Gesanges sich mit dem irregulären in ein Chaos verwandelt, wenn beide Tonarten durch dieselben Buchstaben angezeigt und ausgesprochen werden sollen. Der Sänger singt in allen Lagen **ut re mi fa sol la**, und beachtet eigentlich nur die Stufe, auf welcher die Hexachorde abgeleitet werden, die für die acht Tonarten berechnet sind. Die Versetzung der Buchstaben kann ihn nicht stören, denn die Solmisation bleibt in ihrem Verhältnisse stehen, ob der Hexachord bei **C F** oder **G** —, auf der ersten — zweiten — dritten — oder vierten Stufe ꝛc. ꝛc. beginnt.

In wie fern die Solmisation eine Bedingung für die Tonschrift ist, mag aus dem Beispiel bei Nr. 22 beurtheilt werden: und in wie fern die französische Sylbe **si**, ohne fingirte Sylben, die ursprüngliche Solmisation ersetzt, dieses ist bei Nr. 23 zu sehen.

Bei Nr. 21 steht ein Beispiel, wo der scharfe Hexachord auf der zweiten Linie mit dem **C**-Schlüssel steht, und auf der ersten Stufe des Liniensystems von **g** abgeleitet wird, auf der guidonischen Hand aber von **g sol re ut**, bis **aa la mi re**, enthalten ist.

Aus dieser Berechnung können die glarianischen Tonarten am richtigsten beurtheilt werden, die nicht aus dem Buchstaben — sondern wie ein Zufall aus dem — Liniensystem hervorgegangen zu sein scheinen, und daher die Semitonien der Kirchentöne auch nicht verändern.

9. Tonart: . . . **a h c d e f g a**
10. " **e f g a h c d e**
11. " . . . . . **c d e f g a ♮ c**
12. " . . **g a h c d e f g**.

Es ist nicht schwer, in diesen vier Tonarten eigenthümliche Gesänge zu verfassen: wer aber wissen will, in wie ferne sich dieselben an den alten Choral anschließen, der beliebe die Buchstaben unter die acht Kirchentöne zu schreiben, und sodann die Linien wie in dem voranstehenden Schema zu ziehen.

---

*) Wenn es erlaubt wäre, mittelst der modernen Musik diese Tonarten zu erklären, so würde ich sagen; der erste reguläre Kirchenton ist **d moll**, und die erste irreguläre Singweise ist **f** — oder — **fis moll:** weil durch die Versetzung der Schlüssel und Buchstaben der nämliche Zweck beabsichtet wird, den in der modernen Musik die ♮ und **b** anzeigen. Es ist bekannt, daß die Franzosen noch heut zu Tage die Stimmung der Blasinstrumente nach dem regulären Gesang angeben: z. B. Cor in Ut — Cor in Re — Cor in La u. s. w. Das vorangestellte Schema über das Liniensystem zeigt die Ursache hievon an, die auch auf der guidonischen Hand in dem 5. 6. und 7. Hexachord zu finden ist. Es gibt nämlich eben so viele Hexachorde, als es Singweisen in einem Tongeschlechte gibt.

Aus Allem was bisher über das Choralsystem angemerkt wurde, geht es hervor, daß die Tonstufen **C fa ut — F fa ut—** und **— g sol re ut,** eine ganz besondere Wichtigkeit haben, nachdem die Berechnung der Klanggeschlechte, der Tonarten, der Tonlage, und der Linien und Schlüssel, damit gemacht wurde. Es ist niemand im Stande, die irregulären Tonarten in der berechneten angemessenen Tonlage, in die moderne Musik zu übersetzen, ohne zugleich mehrere ♯ oder **b** vorzuzeichnen, die in der alten Tonschrift nicht enthalten sind. Es entsteht demnach die Frage, wie man diese Tonarten bei einer Übersetzung ohne moderne Ausdrücke erklären, und die Bewegungen des Gesanges angeben und verständlich machen soll? Ich gestehe, daß ich diese Frage nur durch die Nomenclatur aufzulösen, und zu beantworten weiß. Ich habe dieselbe in allen ältern Schulen gefunden, wo die regulären und irregulären Tonarten gründlich angegeben sind, und wo die guidonische Hand als Urkunde für die Tongeschlechte und für die Solmisation aufgestellt ist. Selbst dieses Schema wüßte ich nicht besser, als durch die Nomenclatur verständlich zu machen, und auch keinen bessern Begriff über die ursprüngliche Solmisation aufzustellen. Es ist mir aber auch darum zu thun, die ältern Originalien wörtlich anführen zu können, um die Leseart zu begründen, und in jeder Bewegung des Gesanges das Tongeschlecht kennbar zu machen, welches durch die Nomenclatur auf der Hand gefunden wird. Ich hoffe, daß die beigefügte Übersetzung in den Bass-Schlüssel, vielfach dafür entschädiget und die Leseart erleichtert, weil sich jeder moderne Musiker dadurch zu orientiren weiß.

Nachdem die französische Sylbe **si** beinahe allgemein als eine Erleichterung der Solmisation angenommen wird, so nimmt der Verfasser dieselbe unter der Bedingung in diese Abhandlung auf, das alte **la fa**, und **mi fa**, durch die fingirten Sylben **do**, **fi**, **sil**, **si**, **sa**, ersetzen zu dürfen. Die Ursache ist in der Beilage Nr. **22** und Nr. **23**, für die Sylben **sa** und **si**, — und bei Nr. **1**, Nr. **3** und Nr. **5**, für die Sylben **do**, **fi**, **sil**, angegeben. Die Sylbe **do** hat zwar das Bürgerrecht schon erhalten, es wäre aber noch nachzuweisen, aus welchem Grunde dieselbe in die Solmisation aufgenommen ist, wenn der Leiteton im natürlichen Gesange, in der **1. 2.** und **7.** Singweise, nicht damit ausgesprochen wird *).

Was die Geschichte des Choralgesanges betrifft, so kann in einer Abhandlung über die Tonarten, nur in so fern ein Interesse dafür statt finden, als eine Auskunft über die Leseart der Tonschrift darin zu erkennen ist. Die Tonschrift selbst muß aber schon in viereckigten Choralnoten bestehen, wenn unsere Gesangbücher dadurch verständlich werden sollen.

Zum Schlusse dieses Vorberichtes füge ich die Erklärung bei, daß ich mit dieser Abhandlung keine Kirche in ihrer Gesangweise stören, oder die entgegengesetzten Meinungen bestreiten will. Jeder mag die Tonschrift nach seinem Gutachten beurtheilen und singen, ich mache es eben so: und suche wo möglich mein Urtheil durch ältere Urkunden zu begründen, und mich unter den Schutz der wahrscheinlichsten Meinung zu stellen.

---

*) Es scheint, daß die Alten immer zuerst die Tonarten kennen lernten, bevor sie zu Solmisiren anfingen: denn die Solmisation ohne Kenntniß der Tonarten und der Tongeschlechte ist zwecklos, und mehr störend als nützlich. Die drei Hexachorde bestätigen diese Meinung, die etwas mehr als das **ut re mi fa sol la si ut** bezeichnen, weil drei verschiedene Klangleitern damit ausgedrückt werden.

Erste Abtheilung.

Die Tonschrift des Choralgesanges.

§. I.

Die Buchstaben und Noten als Tonzeichen.

Die Buchstaben des Alphabets sind von dem h. P. Gregor d. G. als Tonzeichen eingeführt worden. Der tiefste Ton ward mit **A** — der zweite mit **B**, u. s. w. bezeichnet, und die Tonleiter mittelst der Buchstaben, **A B C D E F G**, ausgedrückt. Der zweite Ton war damals der einzige, der zwei Klänge hatte, die sich durch einen halben Ton unterschieden, und entweder mit einem großen und kleinen **B b**, oder ♮ **b** — **b** ♮, angezeigt wurden, die wir jetzt mit **b** und **h** ausdrücken. Später sind die halben Töne auch bei den übrigen Buchstaben gefunden worden, die im Choral mit dem Namen Diesis bezeichnet werden.

Diese Buchstaben sind auf vier parallel gezogenen Linien und deren Zwischenräume mittelst Noten angezeigt. Die Noten erhalten von den Buchstaben einen berechneten Tonlaut, und von den Sylben eines Hymnus den Namen. Z. B.

C = Ut queant laxis
D = Resonare fibris
E = Mira gestorum
F = Famuli tuorum
G = Solve polluti
A = Labii reatum Sancte Joannes.

Die Melodie, die zu dieser Sylbenbenennung die Veranlassung gegeben hat, ist voran neben der guidonischen Hand angezeigt.

Diesen Sylben **ut re mi fa sol la**, sind in späterer Zeit noch zwei andere, **si** und **sa**, beigefügt worden, um eine Octave ohne Widerholung singen zu können. Z. B.

C	**D**	**E**	**F**	**G**	**A**	**H**	**C.**
ut	**re**	**mi**	**fa**	**sol**	**la**	**si**	**ut.** *)

Die Stufe, die den Buchstaben auf den Linien und Zwischenräumen zukommt, wird durch Schlüssel (Meßpunkte) bestimmt, deren es zwei gibt: den **C**- und **F**-Schlüssel. Die Entstehung der Linien und Schlüssel ist in dem voran gestellten Schema zu erkennen.

Noten gibt es dreierlei: lange (longae), kurze (breves), und die kürzesten (semibreves). Die ersten werden gedehnt, die zweiten weniger ausgehalten, und die dritten am schnellsten gesungen.

Wenn mehrere Noten über einer Sylbe des Textes gesungen werden, so heißen sie gebunden oder zusammen gezogen.

---

*) Guido von Arezzo, der im eilften Jahrhundert lebte, hat die Sylbenbenennung eingeführt. Die wahrscheinliche Veranlassung hiezu ist im Vorberichte ausgesprochen. Es muß jedoch bemerkt werden, daß damals unsere viereckigen Choralnoten noch nicht existirten, sondern die Neumenschrift, die in Punkten mit Schnürkeln bestand, die jetzt wenig — vielleicht keinem lebenden Menschen vollkommen verständlich sind. Die Gelehrten können schon mehrere Jahrhunderte keinen genügenden Aufschluß mehr hierüber ertheilen. Die Sylbe **si** ist ungefähr 600 Jahre später erfunden worden, hat jedoch dem Choral keine wesentlichen Dienste geleistet: der Erfinder hat dieselbe auch kaum dafür berechnet.

Wo immer der C- oder F-Schlüssel steht, dort hat der Buchstabe **C** oder **F** auch seine Stufe auf den Linien, und die gleichstehende Note auch den gleichen Namen.

In der Beilage sind §. I. die Linien, Zwischenräume, Schlüssel und Noten beschrieben, und sämmtliche Tonzeichen bei Nr. 1. angezeigt.

§. II.

Die Eintheilung des Gesanges.

Der Choralgesang wird in drei Tongeschlechte eingetheilt, und jedes derselben von einem Buchstaben abgeleitet. Die Namen der Geschlechte heißen: Natürlich (**Cantus naturalis**), Weich (**Cantus b-mollis**) und Scharf (**Cantus durus**). Der natürliche Gesang wird von **C** abgeleitet, und sein Hexachord reicht bis in's **A**. Nr. 2. Der weiche Gesang wird von **F** abgeleitet, und sein Hexachord geht bis in das **d**. Nr. 3. Der scharfe Gesang wird von **G** abgeleitet, und sein Hexachord endet in **e**. Nr. 4.

Nebst der Beilage ist die guidonische Hand hierüber nachzusehen, wo diese drei Hexachorde in sieben Stellungen angezeigt sind.

Durch den Schlüssel und durch die Reihenfolge der Buchstaben ist jedes Tongeschlecht zu erkennen. Der Charakter des Gesanges, der damit ausgedrückt wird, ist dreifach. Der natürliche Hexachord drückt klagende und ernste Töne aus; denn er wird nicht wie die übrigen gesungen, weil er seinen Ruhepunkt nicht im fünften, sondern im 6. Tone, in **A** hat. Der weiche Hexachord ist gemüthlich; er hat seinen Ruhepunkt im fünften Tone, in **C**, und von **B**, den tieferen Halbton **fa.** *) Der scharfe Hexachord drückt freudige Töne aus: sein Ruhepunkt ist **d**, und als 3. Stufe hat er den größeren Halbton von **B—mi** ♮, welches wir mit **h** bezeichnen.

§. III.

Das Fa fictum, oder fingirte — zufällige — geschaffene Fa.

Da jeder Hexachord nur aus 6 Tönen und Sylben besteht, und die Uiberschreitung eine Wiederholung der Sylben, nach Beschaffenheit des Gesanges nothwendig macht, so ist im Choral das fingirte **Fa** zur Beseitigung des harten Tritonus bestimmt, für die Buchstaben aber in den Gesangbüchern selten angezeigt worden. Diese Tonstufe wird in der ursprünglichen Solmisation mit **Fa** ausgedrückt, welche Sylbe unmittelbar auf **la** folgte, jedoch nur im natürlichen und weichen Gesange. Bei Nr. 5. ist nach alter Art der harte Tritonus mit male, und die richtige Leseart durch das fingirte **Fa,** mit bene angezeigt.

Dieses fingirte **Fa** kann im weichen Tongeschlechte C♭ nicht angezeigt werden, weil es im Choral-Buchstaben-System kein **es** gibt. Deßwegen ist diese Solmisationsregel eine Bedingung für die Tonschrift, und der harte Tritonus, oder das **mi** statt **fa**, in den ältern Schulen so grell bezeichnet worden: „**Mi contra Fa est diabolus in musica.**"

Dieses Sprichwort hat durch die französische Solmisation seine Bedeutung verloren, weil statt **mi — si,** und statt **fa — sa**, auf dieser Tonstufe ausgesprochen wird. Wenn man also eine Erleichterung hierin erkennen, und einen Gebrauch davon machen will, so ist es nothwendig, Beispiele hierüber aufzustellen. Bei Nr. 6 wird das fingirte **Fa** mit der Sylbe **sa**, und **mi**, mit der Sylbe **si**, angezeigt.

Diese Gesangregel ist auf der guidonischen Hand bei dem Ende eines jeden Hexachordes zu sehen. Der Natürliche bewegt sich in den Weichen, von **la** zu **fa**: und der Weiche, der sich nur durch **mi fa** in den Scharfen bewegen kann, fingirt die Sylbe **la**, bei **e la mi**, daher die Benennung, fingirtes **fa**, gebraucht wird.

---

*) Das Wortspiel von den Sylben **mi fa** und **fa mi**, ist nirgends deutlicher als bei dem Buchstaben **B** zu erkennen, weil hier der tiefere Ton **fa** — und der höhere **mi** ausgesprochen wird.

Die zweite Überschreitung eines Hexachordes, die zugleich die Tonart verändert, bezieht sich auf die Buchstaben **B** und **h** — **b fa mi** ♮. Der Übergang wird nämlich durch den größeren Halbton von **B** durch **h** zu **C** gemacht, welches in der ursprünglichen Solmisation, **mi fa** ausgesprochen wurde. Der natürliche und der weiche Gesang, werden dadurch in das scharfe Tongeschlecht geleitet, wie es auf der guidonischen Hand im dritten Hexachord, auf der 4. Stufe zu sehen ist. In den ältern Schulen, namentlich im **Antiphonale**, wird diese Gesangregel folgender Art angegeben: „Die Lesung **b molle** ist zu beschränken, und in die Gesangweise **b mi** ♮ Quart zurückzustellen, wenn der Autor den Gesang von **F fa ut**, zu **C sol fa ut** leitet." Die Sylbe **si** verändert auch hier die Solmisation, und veranlaßt fingirte Sylben, die auf der guidonischen Hand nicht zu finden sind. Das **b mi** ♮ Quart kann nämlich als 4. Stufe des Gesanges, nicht mit **si** ausgedrückt werden. Für diesen Fall erhielt das **fa** die Benennung **fi**, und wird wie **fis**, in der modernen Musik gesungen, wenn **fa** den Buchstaben **f** substituirt. Im weichen Gesang aber wird mit **fa** und **fi** — **b** und **h** ausgedrückt. Bei Nr. 7 sind die Beispiele hierüber aufgestellt, die über das **b fa mi** ♮, und über den Geschmack der Alten einen Aufschluß geben.

§. IV.

Die Tonarten.

Im Choral gibt es acht Tonarten, die in der Tonschrift nur durch die Endnote, und durch den Charakter des Gesanges oder des Tongeschlechtes zu erkennen sind. Von diesen Tonarten haben die ersten vier ihren Grundton im natürlichen, der 5. und 6. im weichen, der 7. und 8. aber den Grundton im scharfen Gesange. Jede Tonart endet regelmäßig in ihrem Grundtone, daher es auch vier regelmäßige Endnoten gibt, die entweder das **Finale** oder das **Confinale** anzeigen.

Bei Nr. 8 ist das Beispiel hierüber aufgestellt.

Der Unterschied zwischen einem regulären und irregulären, zwischen einem authentischen und plagalen Tone, ist im Vorberichte schon angezeigt worden. Die Erklärung wird in diesem Paragraphe über die regelmäßigen acht Tonarten gegeben, und die Beispiele zugleich in Figuralnoten aufgestellt. Die Buchstabenbeschreibung wird hier den Choralnoten nicht beigefügt, weil dieselben im regulären Gesange genau in der Uibersetzung zu erkennen sind.

Der erste Ton hat also die Endnote **D**, und seinen Anfang auf der zweiten Stufe des natürlichen Hexachordes, und auch auf der zweiten Stufe des Liniensystems. Der Uebergang von dem natürlichen in den weichen Hexachord, ist schon angezeigt worden. Dieser Uebergang drückt die Buchstaben des ersten Tones aus, nämlich: **d e f g a b c d**. Der Vers „**Naturae modum** etc." und die Solmisation bestimmen das Tonverhältniß dieser Buchstaben, nämlich **f** als eine kleine Terze, in der Entfernung des Grundtones: **g** als die 4., **a** als die 5. und **b** als die 6. Stufe des Gesanges. Auf der 7. Stufe bei **C**, beginnt derselbe Hexachord abermal, der somit zweimal in dieser Tonart entsteht, und von diesem Buchstaben abgeleitet wird. Da die Solmisation das **C** als **ut**, — **d** als **re**, — **e** als **mi**, — **f** als **fa**, — **g** als **sol** — und **a** als **la**, im Hexachorde anzeigt, so erscheint ganz natürlich das **C** als die erste, **d** als die zweite, **e** als die dritte, **f** als die vierte, **g** als die fünfte, und **a** als die sechste Stufe des Gesanges. Um nun diesen Widerspruch zu beseitigen, ist **a** als der Ruhepunkt, **f b molle**, **g b quadrum** angegeben, und bestimmt worden, daß die Weise der Natur durch C, (**per C cantare**) besungen werden soll, das heißt, mit einem größeren Halbton scharf, welches die moderne Musik **cis** nennt. Bei Nr. 9 ist ein Beispiel hierüber aufgestellt, wo der größere Halbton mit der Sylbe **do** ausgesprochen wird. *)

---

*) P. Martini hat ganz richtig behauptet, daß der **Canto fermo** keine andere Bezeichnung als das **b molle** zuläßt: der gelehrte Kontrapunktist hätte aber noch beifügen sollen: »weil die Solmisation jede andere Bezeichnung ersetzt.« Daß dieser Autor ein großer Kontrapunktist war, ist rühmlich bekannt; daß er aber ein minder großer Choralist gewesen ist, dieß hat er selbst in seiner Abhandlung über die acht Kirchentöne zu erkennen gegeben. Im Widerspruche mit sich selbst, und im Widerspruche gegen das römische Graduale hat er sogar die Endnoten der Tonarten angezeigt. Wer sich hievon überzeugen will, beliebe in seiner Abhandlung das **Finale** und **Confinale** der 5., 6., 7. und 8. Tonart, mit den von ihm angeführten Beispielen der ältern Autoren, über den 6. und 8 Ton, zu vergleichen. Sein **Confinale** der 7. Tonart, welches zugleich als **Finale** der 8. angegeben ist, wird bis zum Weltende keine Tonart verändern, und in der angezeigten Stellung nie als Grund-

Wenn der erste Ton in das **Confinale** sich bewegt, so verändert sich der Gesang in den zweiten Ton, der plagal genannt wird, weil seine Buchstaben nicht in der aufgestellten Ordnung **a h c d e f g**, sondern **e f g a h c d** gesungen werden, wodurch der Grundton in das Centrum gestellt ist. Die Ueberschreitung des natürlichen **Hexachordes** ist schon angezeigt, und die Stufe auf der guidonischen Hand bei **a la mi re** bezeichnet, wo der Grundton in der Solmisation wie in der ersten Tonart mit **re** —, der Leiteton aber auf der tieferen Stufe mit **ut** ♮ scharf, ausgesprochen wird. Nachdem aber die Sylbe **si** die Nomenclatur verändert, so muß **g sol** fingirt, als **sil** den Leiteton bilden, wenn der Gesang von dem ersten in den zweiten Ton sich bewegt. Bei Nr. **10** ist diese Bewegung angezeigt. In dieser Tonart geht der Grundton aus dem Ruhepunkt des natürlichen Gesanges hervor, der sich aus der Bewegung von **h** zu **c**, **(mi fa)** zu erkennen gibt, und wieder in der ersten Eigenschaft, als Ruhepunkt nämlich erscheint, wenn die Bewegung in das **Finale** des ersten Tones zurück kehrt.

Der dritte Ton entspringt ebenfalls im natürlichen **Hexachorde**, bewegt sich aber schon von der zweiten zu der dritten Stufe, in das scharfe Tongeschlecht hinüber. Da in der ursprünglichen Solmisation jeder Grundton mit **fa** — oder **re** — oder **la**, ausgesprochen wurde, wenn noch tiefere Stufen unter dem **ut** standen; überdieß aber der scharfe **Hexachord** sich nicht durch den weichen in den natürlichen bewegen konnte, so folgt hieraus, daß der Grundton des dritten Tones **la** —, der Uebergang aber in das scharfe Tongeschlecht, **mi fa**, ausgesprochen wurde, wodurch die zweite Stufe der Tonart, erhöht war. *) Die Buchstaben sind demnach in folgender Ordnung aufzustellen: **e ♯ f g a ♮ c d e.** Das besondere Tonverhältniß für die zweite Stufe, wird bei Nr. **7** auf den Fingerlinien der guidonischen Hand, verschieden von dem **f b molle**, mit **f fa u**, (natürlich, naturgemäß, wie die zweite Stufe der übrigen Tonarten) angezeigt, und wie im **7.** Tone, der sich durchaus nur im scharfen Tongeschlechte bewegt, ausgedrückt, weil die Ähnlichkeit der Tonarten dieselbe ist, die in der modernen Musik als **e moll** und **g dur** bezeichnet wird. Bei Nr. **11** ist ein Beispiel aufgestellt, wo die fingirte Sylbe **fi**, die ursprüngliche Solmisation **substituirt**. Diese Tonart hat keinen Leiteton im Choralgesang, weil eine höhere Tonstufe von dem Buchstaben **D** nicht abgeleitet werden kann. Der Gesang schließt deßwegen immer in der absteigenden Bewegung, und endet im Grundtone. Wird aber der Gesang in das **Confinale** geleitet, so entsteht die vierte Tonart als plagal, die aber die Leseart der dritten nicht verändert, jedoch die Eigenthümlichkeit hat, daß eine Bewegung in den **2.** Ton nicht statt finden kann. Bei Nr. **12** ist ein Beispiel, wo der **2.** Ton sich in den dritten, und der dritte in den zweiten sich bewegt. Bei Nr. **13** wird der **4.** Ton als **Confinale** des dritten angezeigt, und der Buchstabe **h** in das Centrum des Gesanges gestellt. Die ursprüngliche Solmisation war dem dritten und vierten Tone viel entsprechender und angemessener, wie es in dem scharfen **Hexachord** zu erkennen ist, wo das **Confinale h**, mit der Sylbe **mi**, angezeigt wird.

---

ton im scharfen Tongeschlechte vorkommen, wenn es im Choralsystem keine höhere Tonstufe bei **C** gibt. Kurz, der sehr achtbare Schriftsteller ließ den Umstand unbeachtet, daß die **Hexachorde** einen verschiedenen Ruhepunkt haben. Er machte deßwegen den Choralisten auch den Vorwurf, daß sie **per abusum** schon mehrere hundert Jahre (mithin schon zur Zeit des **Guidetti** und **Palestrina**) eine höhere Tonstufe bei **C fa ut, F fa ut,** und **g sol re ut,** singen, und glaubte, daß nur die Natur des Kontrapunktes (im mehrstimmigen Satze oder bei einer harmonischen Begleitung,) hiezu verpflichten kann. Es war ihm daher auch nicht möglich, einen konsequenten Grundsatz über die Tonarten des **Canto fermo** aufzustellen. Seine Solmisation ist ohne Bestimmung, **ad libitum** beigefügt, und von den ältern Schulen ganz verschieden, daher auch nicht mit den **Hexachorden** der guidonischen Hand übereinstimmend. Die Meinung von einem so berühmten Manne, hat mich lange Zeit konfundirt, bis ich endlich durch die ursprüngliche Solmisation ꝛc. zu einer gründlicheren Ansicht gelangte, und die Ursache gefunden habe, warum P. Martini die höheren Tonstufen oder die Leitetöne der **1.**, **2.** und **7.** Tonart verwirft. Er sagt nämlich: »Wenn diese drei Buchstaben eine höhere Tonstufe hätten, so müßte auch die dritte Tonart einen Leiteton haben, und es müßte ein **dis** geben.« Hiermit hat der sehr achtbare Kontrapunktist zu erkennen gegeben, daß er das Choralsystem nicht gründlich kannte, die Bestimmung der Ableitungsbuchstaben nicht wußte, und die Singweise des **3.** Tones nicht beobachtet hat. Er dachte nicht daran, daß bei dem Buchstaben **D**, kein **Hexachord**, wie bei **C**, **F** und **G**, abgeleitet wird, und daß die Singweise des **3.** und **4.** Tones deßwegen so eingerichtet ist, daß sie keinen Leiteton (kein **dis**) bedarf. Was das **b molle** betrifft, so bin ich mit P. Martini ganz einverstanden, und widerspreche mit ihm einer Singweise, die den **5.** Modus als **8.** Tonart, oder die **1.** Tonart als **2.** Modus ausdrückt. — Hierüber können seine regulären und irregulären Tonarten nachgesehen, und mit dieser Abhandlung verglichen werden.

*) **Mi fa est coelestis harmonia.** Durch die Bewegung der dritten Singweise beurkundet sich die Regel der Alten in Bezug auf den Leiteton. Wer dieß bezweifelt, beliebe ein Beispiel von **Guidetti** aufzusuchen, wo die **3.** Tonart wie die **1.** oder **2.**, oder **5.**, oder **7.**, oder **8.** von der **7.** zu der **8.** Stufe sich bewegt.

Die fünfte Tonart geht aus dem weichen **Hexachorde** hervor, und hat ihren Grundton auf der ersten Stufe desselben. Die Ueberschreitung wird auf der 7. Stufe in das natürliche Tongeschlecht gemacht, wenn die Octave erreicht werden soll. Im regelmäßigen Gesange aber wird der Hexachord nicht überschritten, wenn sich die Tonart nicht verändert. Der reguläre Gesang bewegt sich daher in 6 Tönen, nämlich: **f g a b c d.** Das **b** ist in den Gesangbüchern selten angezeigt, weil die ursprüngliche Solmisation dasselbe ohnedieß zu erkennen gab. Bei Nr. 14 ist ein Beispiel über diese Tonart aufgestellt, wobei die Sylbe **sa**, den Tonlaut **b fa** substituirt. Wenn der Gesang sich unter den Grundton in den natürlichen Hexachord bewegt, so entsteht die 6. Tonart, die aber keine Veränderung mit sich bringt, sondern den Charakter des Gesanges nur plagal macht. Der Grundton dieser Tonart wird auch mit der Sylbe **si**, als **ut** ausgesprochen. Bei Nr. 15.

Das **Confinale** der 5. und 6. Tonart ist **C**, welches im vorkommenden Falle das **b** in **h** auflöset, und in der ursprünglichen Solmisation im scharfen Hexachord **mi fa**, mit der Sylbe **si** aber, **si ut** oder **fi sol**, auszusprechen ist. Im zweiten Theile der Erklärung über das **Fa fictum** sind die Beispiele schon hierüber aufgestellt.

Der siebente Ton geht aus dem scharfen Hexachorde hervor, der im regulären Gesange nicht überschritten wird. Die Buchstaben dieser Tonart sind: **g a ♮ c d e f.** Der Leiteton, der nicht in dem weichen Hexachorde gebildet werden darf, nachdem die Tonart in dem scharfen sich bewegt, wurde in der ursprünglichen Solmisation durch **mi fa** ausgedrückt; mit der Sylbe **si** substituirt im regulären Gesange die Sylbe **fi** diesen Tonlaut, wie es bei Nr. 16 zu sehen ist. *)

Wenn die 7. Tonart sich in ihr **Confinale** bewegt, so wird der Leiteton in dem natürlichen Hexachord **f fa** zurückgestellt, (aufgelöst) wodurch der achte Ton gebildet wird. Nr. 18.

Diese Tonart besteht aus den Buchstaben **d e f g a ♮ c d**, und unterscheidet sich auf jeder Stufe von dem ersten Tone, indem hier der Buchstabe **h** der Leiteton, **C** der Grundton, **f** die Quart, **g** der Ruhepunkt, und **a** die Sexte ist. **) Bei Nr. 19 ist ein Beispiel hierüber aufgestellt. Einem modernen Musiker wird es nicht schwer sein, bei dem ersten und achten Tone eben den Unterschied zu erkennen, der sich bei **d moll** und **C dur** kund gibt

Die Eintheilung der Tongeschlechte, die Bestimmung der Ableitungsbuchstaben, und der Charakter der Tonarten, wird durch die einfachen Thema bei Nr. 20 noch deutlicher werden.

Diese acht Tonarten werden die regelmäßigen acht Kirchentöne genannt, weil sie regelmäßig aus der Stellung der Buchstaben, auf die Linien übertragen sind. Es gibt nun auch irreguläre Tonarten, die mit den nämlichen Buchstaben und Regeln auf anderen Linienstufen gesungen werden, und daher Singweisen (Modos) nach Art der regulären Kirchentöne heißen, wovon im folgenden Paragraphe gehandelt wird.

§. V.

Die irregulären Tonarten.

Über die Entstehung dieser Tonarten ist im Vorberichte schon einiges angeführt worden, wodurch die Wahrscheinlichkeit, der berechneten, angemessenen und zweckmäßigen Tonlage für die Singweisen, dargethan sein

---

*) Es wird wohl niemand in Abrede stellen, daß bei Nr. 17 die Solmisation zweckmäßiger und wohlklingender ist. Es liegt indessen nicht viel daran, ob **mi** — oder **si** — oder **fi** ausgesprochen wird, wenn nur **fis** den Leiteton bildet, es bedarf sodann keiner Sylbe. Die dreifache Art der Solmisation ist bei den Beispielen zu sehen, nämlich: die ursprüngliche, die französische mit der Sylbe **si**, und diejenige, die in dieser Abhandlung mit den fingirten Sylben **fi** und **sil**, für gewöhnlich aber, seit ungefähr 100 Jahren, ohne Rücksicht auf eine Tonart, mit **ut re mi fa sol la si ut** angegeben wird.

) Die erste und die achte Tonart ist in mehreren neueren Choralschulen mit den gleichen Buchstaben angezeigt, nämlich in beiden **h. Von einem Leiteton oder von einem Tonverhältnisse ist gar keine Rede: eben so wenig wird der Uebergang in das Confinale des 7. Tones angezeigt; demungeachtet aber die Diesis bei den drei Ableitungsbuchstaben geradezu verworfen. Ein berühmter Autor zeichnete das Confinale des 7. Tones in der Octave an, um einer Verlegenheit auszuweichen, die er in der absteigenden Bewegung bei **F fa ut** gefunden hätte. Welcher Uebergang kann aber bei **d la sol re**, im 7. Tone statt finden, wenn der Hexachord nicht überschritten wird? Und warum fängt der erste Ton nicht wie der 5., 6., 7. und 8. bei **ut**, sondern auf der 2. Stufe des Hexachordes, bei **re** an?

dürfte. Bei Nr. 21 steht ein Beispiel aufgestellt, wo mit den nämlichen Buchstaben und Regeln, eine reguläre und eine irreguläre Tonart angezeigt wird. Es ist leicht einzusehen, daß ein und dieselbe Singweise nicht zweimal vorkommen würde, wenn nicht eine besondere Absicht mit dieser störenden Versetzung der Buchstaben verbunden wäre. In dem Beispiele Nr. 21, wird der **I. Modus** wie der **I. Ton**, im natürlichen **Hexachorde** gesungen, jedoch auf verschiedenen Linienstufen von dem Buchstaben **C** abgeleitet, wodurch ganz natürlich auch eine verschiedene Tonlage entstehen muß. Bei Nr. 22 ist diese Versetzung der **Hexachorde**, und die Ursache davon noch deutlicher zu erkennen, und durch die Uebersetzung zu beurtheilen.

Bei Nr. 23 ist die Rechnung anders gestellt, jedoch für einen Chor nicht minder zweckmäßig die Tonlage erschienen. *)

In den verschiedenen Singweisen ist demnach nur die Solmisation, die Buchstabenbenennung, und die Ableitung in jedem Tongeschlechte gleich, nämlich; der **Hexachord** wird in regulären und irregulären Tonarten gleich ausgedrückt, aber auf verschiedenen Stufen und in einer verschiedenen Tonlage. Bei Nr. 24 steht ein Beispiel, wo diese Tonlage nicht verändert ist. Der **Hexachord** ist dem unerachtet auf dieser Stufe nothwendig, weil die 7. Tonart mittelst des **Custos**, sich drei Töne über das Liniensystem bewegen kann. Diese Bewegung habe ich indessen nur ein einzigesmal in den Gesangbüchern gefunden, und in einer irregulären Tonart, wo der Tonlaut nur das **f** erreicht. Hierüber wird der nachfolgende Paragraph noch einiges anzeigen, weil die Versetzung der Schlüssel aus dieser Berechnung hervorgeht.

§. VI.

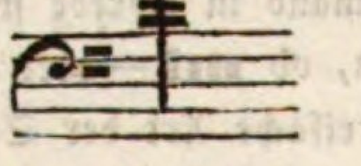
Der Custos oder Anzeiger.

Wenn der Gesang tiefere oder höhere Töne ausdrücken soll, als der Umfang der Linien und Spazien in sich faßt, so werden die Buchstaben in dem Verhältnisse berechnet, welches der erste Schlüssel bestimmt, und die tieferen oder höheren Töne, mittelst der Uebersetzung eines **Hexachordes**, in die Linien aufgenommen, der nächst folgende Ton aber durch den **Custos** angezeigt. (𝆹) Nr. 26.

Wenn demnach der Gesang in einer irregulären Tonart beginnt, so substituiren die Buchstaben den Tonlaut in der zuerst bezeichneten Lage, und die Singweise wird durch den **Custos** nicht regelmäßig gemacht. Nr. 27.

Wenn der Gesang von einer irregulären Tonart in eine reguläre zurückgeführt wird, so werden die Schlüssel versetzt, ohne daß der **Custos** den nächstfolgenden Ton angezeigt. Nr. 28. **)

---

*) Es gibt im Choral kein **A** — und kein **As dur**, kein **d moll** und kein **fis moll**: aber es gibt seit uralten Zeiten, reguläre und irreguläre Tonarten, und **Hexachorde**, die auf verschiedene Linienstufen geschrieben sind. Diese Uebersetzung kann daher auch nicht als modern beurtheilt werden, weil das Buchstabensystem überhaupt, nicht wie in der modernen Musik zu verstehen ist. Wer dieser Berechnung widersprechen wollte, muß nothwendig die Ableitung der Tonarten läugnen, und daher vom tiefen **G** bis in das hohe **C** mit Leichtigkeit singen: überdieß aber noch berichten, worin der Unterschied einer regulären und irregulären Tonart besteht. Es geht aus der Stellung und aus dem Dasein der **Hexachorde** hervor, daß die acht Tonarten nicht willkürlich und nicht zufällig, sondern bestimmt und berechnet auf das Liniensystem übertragen sind. Wenn die Tonarten bei einer Uebersetzung in die moderne Musik mit ♮ und ♭ angezeigt, und mit andern Buchstaben ausgedrückt werden, so zeigt dieß nur die Verschiedenheit der Tonschrift an, und gibt zugleich zu erkennen, daß die Buchstaben im Choralsystem nicht nach der modernen Musik zu beurtheilen sind, wenn von einer irregulären Tonart die Rede ist. Guido von Arezzo hat z. B. das hohe ♭♭ den vorhandenen Tönen noch hinzu gefügt. Wenn ich aber um die Bestimmung davon gefragt würde, so könnte ich nicht das hohe ♭♭  sondern das **Fa fictum** bei Nr. 25 als Ursache angeben.

A. Baini behauptet, daß **Pierluigi da Palestrina** in allen seinen Kompositionen, eine Gesangstimme den Umfang von 8 — 9 — allerhöchstens 10 Tönen, nie überschreiten läßt. Der Choral, der nicht für seltene, sondern für Mittelstimmen und Chöre berechnet ist, beurkundet durch seine 4 Linien, und durch den **Custos**, daß **Palestrina** seinen Grundsatz in den unvollkommenen — vollkommenen — und übervollkommenen — authentischen und plagalen Kirchentonarten gefunden, und den Brief des Guido an seinen Freund Frt. Michael verstanden habe.

) Diese Bemerkungen, die indessen nur als eine Meinung gelten sollen, scheinen in allen korrekten Gesangbüchern eine Bestätigung zu finden. Die Beispiele Nr. 29 und 30 sind in getreuer Abschrift hier mitgetheilt. In dem Psalm **Venite werden die Schlüssel zehnmal versetzt, unerachtet der Gesang mit dem C♭ auf der 4. Linie, durchaus ohne Veränderung desselben hätte angezeigt werden können, wie es wirklich in neueren Gesangbüchern geschehen ist, die sich jedoch nicht

Wenn der Gesang von einer regulären in eine irreguläre Tonart übergeht, und der **Custos** den nächstfolgenden Ton nicht anzeigt, so wird der Tonlaut nach der Linienstufe berechnet. Nr. 31.

Aus diesen Gründen wird in den Gesangbüchern der **Custos** am Ende einer jeden Zeile angezeigt.

Die verschiedenen Singweisen werden im Choral durch den **Modus** und durch den regulären Kirchenton kennbar gemacht. In dem Beispiel Nr. 30 geht der Gesang von dem ersten **Modus** in den ersten regulären Ton über: bei Nr. 31 aber ist die Bewegung vom 5. regulären Kirchenton, in den ersten **Modus**.

Bei Nr. 32 ist ein Beispiel über die acht regulären Kirchentöne, und über die mit gleichen Buchstaben bezeichneten **Modos** aufgestellt, in welchem zugleich die Bestimmung der Solmisation zu erkennen ist.

§. VII.

Die Scalen.

Aus dem, was bisher über die Tonschrift und über die Tonarten angezeigt wurde, ist es ersichtlich, daß mit der alleinigen Vorzeichnung des Schlüssels, die **Scalen** nur im 6. und 8. Tone ohne weitere Bedingung gesungen werden können, und zwar deßwegen, weil die Leitetöne hier bei **e** und **h** gebildet, — und wie alle übrigen Buchstaben unverändert in diese Tonarten eingetheilt sind. *) Bei Nr. 33 stehen die Beispiele über den 6. und 8. Ton,

---

rühmen, in dem Satze des **Guidetti** gehalten zu sein. Diese Versetzung muß also einen vernünftigen Zweck haben, weil sie an so vielen Orten statt findet, und an und für sich die Leseart nur stören kann. Daß die Alten keine Freunde von vielen Tonzeichen waren, dieß weiß man auch, weil sogar b und ♮ nicht angezeigt wird. In den Gesangbüchern findet diese Versetzung nicht selten statt, aber in den Gesangschulen wird der Grund und die Ursache davon nicht angegeben, womit auch nicht viel geholfen ist. Bis ich also eine bessere Aufklärung hierüber erhalte, erlaube ich mir, mit dem ersten Schlüssel die Tonlage, und mit dem zweiten den tieferen Umfang des Gesanges zu erkennen und anzugeben. Das **Invitatorium**, welches mit diesem Psalm im Zusammenhange steht, kann diese Schlüsselversetzung um so weniger erklären, nachdem der Chor in einem ganzen **Matutinum**, den Umfang von 6 und 7 Mitteltönen nie überschreiten darf, unerachtet die Psalmmelodien auf allen Linien und mit verschiedenen Schlüsseln angezeigt sind, und der Gesang in einer systematischen Ordnung steht, die einen tief gedachten Sinn beurkundet. Es handelt sich hier um die Kenntniß der Tonschrift, die durch das **Invitatorium** nicht verändert wird, und die wie die modernen Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts, manche Eigenthümlichkeiten hat. Was das Beispiel Nr. 30 betrifft, so ist es durch viele Stellen nachzuweisen, daß der **Custos** nicht etwa aus Vergessenheit weg geblieben ist, sondern absichtlich, um die natürliche Lage des Gesanges wieder herzustellen. Bei Nr. 31 ist die Probe hierüber gemacht, die das Nämliche im umgekehrten Falle beweiset. Aus allem diesem geht es klar hervor, daß das Buchstabensystem nicht nach der modernen Musik zu beurtheilen sei, und daß der Choralgesang durch eine Beurtheilung moderner Art, den größten Nachtheil erleidet, wenn die Eintheilung des Gesanges und die Tonschrift nicht berücksichtiget wird.

*) Man würde wahrscheinlich die Alten beleidiget haben, wenn man die Frage gestellt hätte, ob die erste — zweite — und siebente Tonart, auch wie die 6. und 8., einen Leiteton habe? Vielleicht wurde diese Tonstufe anders genannt, an dem aber nicht viel gelegen ist: aber so viel ist gewiß, daß im natürlichen Gesang alle Grundtöne (der dritte Ton ausgenommen, der keines Leitetones bedarf) in der Solmisation mit der Sylbe **re** ausgedrückt wurden; — im weichen und scharfen Gesang hingegen mit der Sylbe **ut**. Warum dieses? — Es ist ferner unläugbar, und selbst durch die achte Tonart erwiesen, daß die dritte — vierte — und siebente aufhören, oder untergehen, wenn dieselben mit dem Tonverhältnisse der Buchstaben, nach dem achten Tone sollen gesungen werden, weil diese Tonart alle Linien und Spazien ausfüllt. Eben so verhält es sich mit dem ersten Tone, der von dem sechsten vernichtet wird, wenn ein gleiches Tonverhältniß in beiden statt findet. — Aber wozu sodann eine Endnote als Kennzeichen der Tonarten? — Wozu ein natürliches Klanggeschlecht, wenn sich der Gesang nur im weichen und scharfen bewegen, und in zwei Tonarten kund geben kann? Wozu die Abtheilungsbuchstaben und irreguläre Tonarten, wenn **b molle** die einzige Veränderung, — und die Lage des Gesanges zufällig ist? Wozu eine Solmisation und **Hexachorde** auf verschiedenen Stufen, wenn **C F** und **G** ein unverändertes Tonverhältniß, im Widerspruche einer conventionellen Idee haben? Wozu unvollkommene, — vollkommene, — und übervollkommene, authentische und plagale Tonarten, wenn nicht ein Zusammenhang des Gesanges, und eine Verwandtschaft der Tonarten und der Tongeschlechte dadurch angegeben und berechnet ist? Endlich, wozu ein System und acht Tonarten, wenn der Gesang in zwei ausgedrückt wird? Alles dieses wäre früher zu berichten und auszugleichen, bevor die Sylbe **si** in die Solmisation aufgenommen wird, damit die Sylben **do fi sil** und **sa** eine Bestimmung erhalten. Werden aber auch diese beseitiget, so sind die Tonarten zerstört und in ein **Chaos** verwandelt, wenn ein **cis** — **fis** — **gis**, als eine Modernisirung verworfen wird. So lange die ursprüngliche Solmisation in Uebung war, wird es keinem Menschen eingefallen sein, in der 7. Tonart das **g** als **ut**, und die tiefere Stufe **f** als

wo zugleich die Terz= Quart= Quint= und Sext=Sprünge sich angezeigt finden. Für die übrigen Tonarten sind die höheren Tonstufen der Ableitungsbuchstaben bedingt, selbst wenn eine Scala gesungen werden soll: denn es kann z. B. die 3. Tonart nicht in der 6. — und die 1. nicht in der 8. aufgeführt werden. Dieselben sind auch nicht durch den Schlüssel allein zu erkennen: sondern die von alten Zeiten her bedeutsame Endnote, und die ganz verschiedenen Bewegungen des Gesanges, die sich nicht so leicht wie die 6. und 8. Tonart in die Form einer Scala bringen lassen, bestimmen und verändern einiges, damit ein Charakter des Gesanges, in acht verschiedenen Tonarten ausgedrückt werden kann. Es versteht sich von selbst, daß diese Tonarten nicht weniger geordnet und geregelt, als die 6. und 8. sein können, die auf jeder Stufe ein wohlberechnetes naturgemäßes Tonverhältniß beurkunden. Da aber bei Scalen auf solche Individuen Rücksicht genommen werden muß, die in der modernen Musik nicht bewandert sind, so ist es zweckmäßig, diese Beispiele in den leichtesten Tonarten aufzustellen, und die Uebung in den übrigen, dem eigenen Fleiße zu überlassen.

Was die drei **Hexachorde n b** ♮ — oder wie ich behaupte — die drei verschiedenen Klangleitern betrifft, die mit den **Hexachords** ausgedrückt werden, so finde ich meine Ansicht in dem XI. und XII. Jahrhundert begründet, und in den schwarzen — rothen — und grünen oder gelben Linien, angezeigt. Ich habe über die Ursache dieser Farbenbezeichnung nachgeforscht, und bin hierüber zu folgender Ansicht gelangt.

Die Farben wurden wie die Buchstaben auf den Linien verändert, nämlich nach den regulären oder irregulären Tonarten. Im regulären Gesang wurde z. B. die erste und dritte Linie schwarz — die zweite roth — und die vierte grün oder gelb angezeigt. Auf der ersten und dritten Linie stehen nun die Grundtöne des **natürlichen** — auf der zweiten der Grundton des **weichen** — und auf der vierten ein Grundton des **scharfen** — Gesanges.

Regulär.		**Irregulär.**			
grün	**c**	schwarz	**a**		
schwarz	**a**	roth	**f**	gelb	**c**
roth	**f**	schwarz	**d**	schwarz	**a**
schwarz	**d**			roth	**f**

Somit hat die schwarze Farbe die klagenden und ernsten Töne des **natürlichen** — die rothe Farbe die gemüthlichen Töne des **weichen** — und die grüne oder gelbe Farbe die freudigen Töne des **scharfen** — Gesanges bezeichnet, oder was dasselbe ist; die Klangleitern wurden dem Anfänger durch die Farben versinnlicht, und auf den Linien verständlich gemacht. Bei der Entstehung des Liniensystems mochte diese Bezeichnung dem Sänger wohl einige Erleichterung verschafft haben, die in späterer Zeit leicht entbehrlich war, wo nach meiner Meinung die Klangleitern wie auf der voranstehenden Hand mit **n b** ♮, in den Schulen gelehrt und angezeigt wurden. In dieser verschiedenen Bezeichnung ist demnach auch die Ursache zu finden, warum das Schema der Hand aus dem XII. Jahrhundert, sich hierin von den spätern unterscheidet.

Über den natürlichen Gesang muß noch bemerkt werden, daß z. B. in der ersten und zweiten Singweise nie eine Bewegung von der 6. zu der 7. Stufe statt findet, und daß man nie **a b cis d** — oder **e f gis a** hören oder finden wird. Einen Übelstand dieser Art hat Guido von Arezzo dadurch beseitiget, daß er seine **Hexachorde** nur nach bestimmten Gesetzen überschreiten läßt, weil eine höhere Stufe nach der Tonart berechnet wird, daher der Buchstabe **B** auch nie als natürlich **n** — sondern nur als weich **b** — oder scharf ♮ — bezeichnet ist. Was aus dieser Überschreitung der **Hexachorde** hervorgeht, ist schon angezeigt worden, und daß diese **Hexachorde** von Guido herstammen, dürften die Sylben **ut re mi fa sol la** erweisen, die nichts anderes als ein **Hexachord** sind.

---

fa — auszusprechen, weil **ut** und **fa** gar nicht auf einander unmittelbar folgen konnten, zumalen **f** die Zulassungsnote (nota concessionis) war, und als **fa** einem andern Klanggeschlechte zugehört. — Es dürfte die einzige Bemerkung genügend sein, daß die Tonarten auf dem System einer Oktave beruhen, daß aber schon die erste Tonart auf den Linien neun Töne hat. —

Es muß ferner noch bemerkt werden, daß der zweite Ton, oder **a** als Grundton im natürlichen Gesange, wie die erste Tonart solmisirt wurde, nämlich:

II. T. a ♮ c d c ♮ a ♯g a.	**I. T. d e f g a b a d ♯c d.**
re mi fa sol fa mi re do re.	**re mi fa sol la fa la re do re.**

Zweite Abtheilung.

Practische Beispiele über die acht regulären Tonarten. *)

§. VIII.

I. Ton.

Diese Tonart wird in der modernen Musik mit **d moll** ausgedrückt. Die verwandten Tonarten sind der **2.** und der **5.** Ton. Bei einer Bewegung in den **2.** Ton, die bei **h** und **c** statt findet, wird ganz natürlich das **b** aufgelöst. Bei einem Uebergang in den **5.** Ton, wird die Diesis bei **c** aufgelöst, worauf entweder unmittelbar, oder in der geraden Bewegung **f** als Grundton erscheint.

II. Ton.

Diese Tonart wird in der modernen Musik mit **a moll** ausgedrückt. Die verwandten Tonarten sind der **1.** und der **3.** Ton. Wenn der Gesang sich in das **Finale** des ersten Tones bewegt, so wird die Diesis oder der Leiteton aufgelöst, und die zweite Tonart in die erste verändert. Wenn der Gesang im **2.** Tone anfängt, und sich in den dritten bewegt, so wird der Uebergang ebenfalls durch die Auflösung des Leitetons gebildet. Bei Nr. **34 — 35 — 36 — 37** — und — **38**, sind die Beispiele hierüber aufgestellt.

III. Ton.

Diese Tonart wird in der modernen Musik mit **e moll** ausgedrückt. Die verwandten Tonarten sind der **2.** und der **4.** Ton. Der **4.** Ton kann den dritten nicht verändern, und ist für den Sänger eins und dasselbe, indem das **Confinale** nie der Grundton des Gesanges wird. Nicht eine jede Endnote **e,** zeigt den dritten Ton an: die achte Tonart endet auch auf dieser Stufe. **) Durch den Anfang und durch die Bewegungen des Gesanges sind aber beide Tonarten zu erkennen. Der achte Ton bewegt sich nämlich in seinen Grundton **C**, — und der dritte bewegt sich in seine verwandte Tonart **g. (g ut ♮ Hex.)** und berührt keinen anderen Grundton. ***) Hierüber müssen die Beispiele den nöthigen Aufschluß geben. Nr. **39 — 40 — 41** und **42**, ist der dritte und der achte Ton angezeigt. Diese Tonart hat und braucht keinen Leiteton, weil der Gesang die tiefere Stufe **d** nie berührt, und nur in der absteigenden Bewegung endet. Wenn daher im Verlaufe des Gesanges die Stufe **d** vorkommt, so gehört die Bewegung dem **4.** Tone an, der beständig mit dem **3.** wechselt, deßwegen auch beide durch die gleiche Solmisation ausgedrückt wurden, nämlich mit **g ut** und **e la,** wodurch ganz naturgemäß das Verhältniß der **Secunde** (wie in den übrigen Tonarten) für die dritte, — und das Verhältniß des Leitetons (wie in den übrigen) für die siebente Tonart hergestellt war.

	e f g a ♮ c d e.
war.	**la mi fa re mi fa sol la.** (ursprünglich.)
	la si ut re mi fa sol la. (französisch.)

---

*) Diese Beispiele sind aus dem römischen **Graduale** gezogen, und in getreuer Abschrift aus der korrekten und vorzüglichen Venetianer Ausgabe, vom Jahre **1758**, hier mitgetheilt. Es ist nicht die Absicht des Verfassers, eine Sammlung kirchlicher Gesänge zusammen zu stellen, sondern noch einiges über die Tonarten zu bemerken, und die vorausgegangenen Erklärungen verständlich zu machen. Die Solmisation wird nicht mehr beigefügt, indem dieselbe genügend erklärt sein dürfte, und weil sich der moderne Musiker leichter durch die Buchstaben in den Tonarten zu orientiren weiß. Der Verfasser suchte bisher den Vorwurf einer Modernisirung zu beseitigen, der nur allzu oft statt findet, wenn die widernatürlichen sinnlosen Töne nicht mehr hörbar sind. Die Alten sollen durchaus keinen Sinn und kein Gefühl für einen Wohllaut gehabt haben; wogegen aber der **6.** und der **8.** Ton feierlich protestirt — und auf die einfachste Weise beurkundet und bestätiget, daß ihnen die Berechnung ein:r Tonleiter nicht unbekannt gewesen ist.

) Mit der ursprünglichen Solmisation wurde der dritte Ton **la, — und der achte **mi** ausgesprochen: daher erkannten die Alten die dritte Tonart durch die Solmisation im scharfen **Hexachorde**, und durch den Anfang des Gesanges, der in beiden Tonarten verschieden ist.

***) Das widernatürliche Gefühl einer falschen Solmisation, läßt sich eben so wenig als die ursprünglich berechnete Eintheilung aussprechen, wenn die Erklärung mit andern Worten gegeben werden soll.

Das hohe **e** kann aber im regulären Gesang nicht angezeigt werden, weil **d** die höchste Linienstufe ist. Die neumodische Solmisation ist voran angezeigt worden, jedoch derselben die Sylbe **li** beigefügt.

V. und VI. Ton.

Diese beiden Tonarten sind an sich selbst gleich, und werden eine wie die andere in der modernen Musik mit **f dur** ausgedrückt. Dem unerachtet kann weder die 5. noch die 6. ausgemustert werden, denn die Alten wußten recht gut mit der einfachen Tonschrift eine Verwandtschaft der Tonarten herzustellen, und kennbar zu machen, und hatten daher auch einen guten Grund, eine 5. und eine 6. Tonart zu bestimmen. Der fünfte Ton hat das **b** nie beim Schlüssel vorgezeichnet wie der 6., weil durch diese Vorzeichnung das weiche Klanggeschlecht bestimmt wird. Der 6. Ton kann sich nur in sein **Confinale C**, in den scharfen Gesang, oder in den 8. Ton bewegen: der fünfte hingegen bewegt sich auch in das natürliche Klanggeschlecht, in den ersten Ton, **(d moll.)** In dieser Bewegung obwaltet demnach ein Unterschied bei der Unterquart des 6. Tons, der **d c d** / **la sol la** im weichen und scharfen Gesang, — im natürlichen aber **d cis d** / **re do re** ausgesprochen und gesungen wird. Daß der fünfte Ton sich in alle drei Klanggeschlechte bewegt, wird beim 5. Modus noch deutlicher nachgewiesen werden.*) Wenn der fünfte sich in sein **Confinale C** bewegt, und der Gesang wieder in den Grundton zurückgeführt werden soll, so ist entweder das **b** auf der Stufe angezeigt, wenn die Tonart zweifelhaft ist, oder die Bewegung ist durch die Regel des **Fa fictums** zu erkennen. Bei Nr. 43, 44, 45 — und 46, sind die Beispiele über den 5. und 6. Ton aufgestellt.

VII. Ton.

Der siebente Ton hat etwas eigenthümliches, was keine von den übrigen Tonarten hat: er kommt nämlich im regulären Gesang zweimal als Grundton vor, und zwar im weichen und scharfen Tongeschlechte. Diese Eigenschaft können die Buchstaben **c d e f** und **a** nie namentlich, sondern nur der Tonstufe nach, in beiden Singweisen des regulären und irregulären Gesanges erhalten. Bei Nr. 47 steht ein Beispiel, wo **g** die Endnote ist, und wo der achte Ton nicht in Berührung kommt, mithin der siebente bestimmt und entschieden angezeigt wird. Da aber bei der Oberterze des Grundtons ein **b** angezeigt ist, welches gewöhnlich nur den 1. 5. und 6. Ton zu erkennen gibt, so scheint die Endnote und dieses **b** in einem Widerspruche zu stehen, und ungeübte Sänger können nicht sogleich den Grundton, die Sekunde, die Terze, und den Leiteton finden. In dem System kann aber kein Widerspruch gefunden werden, denn jede Gesanggattung beruht auf einer Tonleiter, die sich auf die **Hexachorde** der guidonischen Hand gründet, und hat daher ein geregeltes und berechnetes Tonverhältniß in ihrer Bewegung und Fortschreitung. Diese Tonart, die in der modernen Musik mit **g moll** ausgedrückt wird, entsteht im weichen **Hexachorde**,

---

*) Es wird nicht selten die Behauptung aufgestellt, daß der natürliche Gesang nichts anderes als eine Bezeichnung der natürlichen Tonlage der Buchstaben ist. Dieser Grundsatz steht aber mit allen alten Schulen, und mit der Existenz der ersten vier Tonarten geradezu im Widerspruche. Der Choral ist in reguläre und irreguläre Tonarten eingetheilt, und die natürliche Tonlage der Buchstaben durch den regulären Gesang angezeigt, der sich nicht nur im natürlichen — sondern auch im weichen und scharfen Klanggeschlechte bewegt. Die 5. 6. 7. und 8. Tonart haben eben sowohl, als die 1. 2. 3. und 4., eine natürliche Tonlage der Buchstaben, bewegen sich aber im weichen und scharfen Klanggeschlechte. — In welchem Klanggeschlechte bewegen sich denn die vier ersten Tonarten, wenn das natürliche nur die Tonlage bezeichnet? — Oder wie können sich die irregulären Tonarten in das natürliche Klanggeschlecht bewegen, da doch keine natürliche Tonlage der Buchstaben statt findet? — Oder welche Bestimmung haben die 5 ersten Tonarten, im regulären und irregulären Gesang? — Wenn der voran gestellte Grundsatz sich behaupten könnte, so wäre es besser, den ganzen Choral in zwei Tonarten zusammen zu ziehen, und alles zu verabschieden, was nicht melodisch dahin passen will. Wer aber acht Tonarten anerkennt, wird damit nicht zufrieden sein, und immer die natürliche Tonlage der Buchstaben in dem regulären Gesang erkennen: mit dem natürlichen Klanggeschlechte aber die vier ersten Tonarten in regulären und irregulären Singweisen ausdrücken. Ohne dieses Klanggeschlecht gibt es keinen ersten — keinen zweiten — keinen dritten — keinen vierten — und keinen siebenten — Kirchenton, weil keine Tonart ohne Tonleiter bestehen kann. Wer demnach die erste Tonart mit **d e f g a ♮ c d** singt, der bewegt sich im 8. Tone: — und wer **d e f g a b c d** singt, der bewegt sich im 6. Tone: — und wer **d e f g a b a cis d** singt, der bewegt sich im natürlichen Klanggeschlechte (auf die Weise der Natur, **per C cantare**) im ersten Tone, und macht **a** zum Ruhepunkt des **Hexachordes**, der wie alle übrigen mit **ut** anfängt, aber nicht wie die übrigen auf der fünften, sondern auf der 6. Stufe die Dominante hat. **c d e f g a.** / **do re mi fa sol la.** Aus diesem Grunde sind die **Hexachorde** auf den Fingerlinien mit ihrem Tongeschlechte, **n b ♮** beschrieben und angezeigt.

wo **g** als Grundton mit der Sylbe **re** (wie der erste und zweite Ton im natürlichen und scharfen Hexachorde) in der ursprünglichen Solmisation ausgesprochen wurde.

{	**g**	**a**	**b**	**a**	**g**	**f**	**g**
	re	**mi**	**fa**	**mi**	**re**	**do**	**re**
	sol	**la**	**sa**	**la**	**sol**	**fi**	**sol**
	ut	**re**	**fa**	**la**	**fa**	**mi**	**fa**

Ob nun **do re** — oder **fi sol** — oder **mi fa** — oder **fis g** — gesagt wird, dieß ist an und für sich gleichgültig, weil nicht die Benennung, sondern der Leiteton wesentlich ist, ohne welchen der Gesang nicht in das Reich der Tonarten gehören würde. *) Das Beispiel Nr. 47 bewegt sich im 7. Tone, und wer dasselbe im 1., 5. oder 6. singen will, steht mit der Endnote im Widerspruche, und stellt Töne zusammen, die keinem Klanggeschlecht und keiner Tonart zugehören.

Der siebente Ton im scharfen Klanggeschlechte, wird in der modernen Musik mit **g dur** ausgedrückt. Die verwandte Tonart ist der achte Ton. Im regulären Gesang kann das **Confinale** nur in der absteigenden Bewegung beim tiefen **d** angezeigt werden, welches den Leiteton **(fis)** auflöset, und den Übergang in den achten Ton bildet. Bei Nr. 48 — und 49 sind die Beispiele über diese Tonart angezeigt.

VIII. Ton.

Diese Tonart wird in der modernen Musik mit **C dur** ausgedrückt. Die verwandten Tonarten sind der 2. — 5. und 7. Ton. Bei einem Übergang in den fünften Ton, ist gewöhnlich das **b** angezeigt, weil im 8. Ton **hb** nicht durch das Fa fictum zu erkennen ist. Wenn der Gesang in dieser Tonart in **e** endet, und wenn das **b** ein einzigesmal vorkommt, so kann jeder ruhig ohne weiter nachzusehen, die achte Tonart darin erkennen, und die 3. weit entfernt halten. Wenn der Gesang in **d** endet, so ist die Bewegung vom ersten Tone ganz verschieden, und in der vorausgegangenen Empfindung, der Ruhepunkt des Gesanges ausgedrückt. Eben so, wenn die Endnote **g** ist. Bei Nr. 51, 52, 53 und 54 — und Nr. 40 und 42 sind Beispiele über jede Endnote aufgestellt.

Es wären somit 20 Beispiele aus einem korrekten Gesangbuche, mit einem Schlüssel in allen acht Tonarten aufgestellt, und der Zusammenhang und die Verwandtschaft derselben durch die Übergänge, in dem Umfange von neun Tönen angezeigt. Wenn jemand die Kosten bezahlen will, so bin ich überdieß bereit, noch hundert Beispiele, in dem gleichen Umfange des Gesanges, über die regulären acht Tonarten zu liefern. Dagegen behaupte ich, daß kein Chorallehrer im Stande ist, mit allen übrigen Schlüsseln, und mit dem nämlichen auf einer andern Stufe, (den C-Schlüssel auf der 4. Linie noch ausgenommen, der zum regulären Gesange gehört) die acht Tonarten mit dem Übergang von einer Tonart in die andere, anzuzeigen, und jede Tonart mit ihrem eigenthümlichen Charakter darzustellen. Es versteht sich von selbst, daß der 5. Modus nicht für den 2. Ton — und der 8. Ton nicht für den 4. angegeben werden darf, wie es schon geschehen ist, sondern daß jede Tonart mit ihrem **Finale** und **Confinale**, und den verwandten angezeigt wird, ohne den Custos zu gebrauchen. **) Jeder der diesen Versuch machen will, wird hoffentlich zur Überzeugung gelangen, daß ein wesentlicher Unterschied bei den regulären und irregulären Tonarten

---

*) Die Entstehung der Sylbe **do** dürfte jetzt begreiflich werden, nachdem jeder Ableitungsbuchstabe und jeder **Hexachord** als Grundton mit der Sylbe **ut** oder **fa** —, als Leiteton aber mit der Sylbe **do** angezeigt ist. Es dürfte auch begreiflich werden, wie sich diese Sylbe eingeschlichen habe, die ursprünglich für einen Zweck bestimmt war, der mehr als einen gleichgültigen Gebrauch beabsichtete, später aber wie die ganze Solmisation, nur die Verwirrung steigerte, als die Sylbe **si** noch hinzu kam. Unstreitig wäre die Buchstabenbenennung besser und einfacher, wenn man ohne Vorwurf **cis, fis, gis** und **es** nennen dürfte: es würden sodann die Tonarten und die Eintheilung des Gesanges deutlicher werden, und die Gesangbücher würden jedem modernen Musiker verständlich sein. Da aber dieses nicht erlaubt wird, und jede neuere Choralschule dagegen spricht, so ist jeder, der sich gründlich von der Sache überzeugen will, gezwungen, in dem alten **mi fa** und **la fa** oder — **do re, fi sol** — **sil la** ɾc. Auskunft einzuholen, und das Gefundene wieder eben so mitzutheilen. Wenigstens kommen die Tonarten wieder zum Vorschein; denn in den alten Schulen wird hierüber ganz anders gesprochen, wo die Solmisation als Bedingung aufgestellt ist. Hätten die einfachen Buchstaben ohne Veränderung des Tonlautes sämmtliche Tonarten bezeichnen können, die Alten hätten sicher die störende Leseart nie eingeführt.

**) Ich will die Choralabhandlungen nicht bezeichnen, die sich selbst bestreiten und widerlegen: wenn ich aber hiezu gezwungen werden sollte, um die Ehre und Würde des Gesanges zu vertheidigen, so wird mich dieser Umstand sodann entschuldigen. Ich habe in fünfzehn Abhandlungen mein Urtheil zu begründen gesucht, will aber demungeachtet nur wahrscheinliche Meinungen aufstellen, jedoch dieselben auch nicht ohne Grund verwerfen lassen.

obwaltet, wenn auch beide mit den nämlichen Buchstaben und in den nämlichen Klanggeschlechten gesungen werden.

§. IX.

Beispiele über die irregulären Tonarten.

Da diese Beispiele wieder nach der Ordnung aufgestellt werden sollen, und der Anfang mit dem natürlichen Klanggeschlechte gemacht wird, so muß zur Begründung der ersten zwei Tonarten noch bemerkt werden, daß die natürliche Lage von **C** als **ut** (die in diesen Tonarten nie buchstäblich statt finden kann) im Choralsystem, dem weichen und scharfen — und nicht dem natürlichen Klanggeschlechte zugehört, und für die 6. und 8. Tonart ɪc. berechnet ist. So wie **A** im natürlichen — eben so ist die natürliche Lage von **C**, im weichen Klanggeschlechte der Ruhepunkt. Der Buchstabe **g** gehört als Ruhepunkt nicht dem nat. **Hexachord**, sondern der achten Tonart an; und kann im natürlichen Gesange nur als Quart — als Leiteton — und als Terze vorkommen, wie dieses in dem **Hexachorde** zu sehen ist, aus dem die Grundtöne für die drei ersten Tonarten hervorgehen.

Da ich die Beispiele über die irregulären Tonarten ebenfalls in der Übersetzung verständlich machen will, so ersuche ich noch einmal, das Buchstabensystem des Chorals, nicht nach der Figuralmusik zu beurtheilen, sondern eine Verschiedenheit der Tonschrift zu erkennen. Es ist aus dem regulären Gesang schon ersichtlich, daß die Tonarten keine Oktavengattungen sind, weil sich ihrer acht in neun Tönen bewegen können. Jetzt kommen noch einige hinzu, die über den schon berechneten Zirkel nicht hinausschreiten, wenn nicht besondere Umstände mehr Höhe oder Tiefe des Gesanges nothwendig machen. Die Choralbuchstaben sind aber in der Übersetzung nicht zu erkennen, sondern nur eine für Mittelstimmen angemessene Tonlage, die nach dem Liniensystem berechnet wird.

I. Modus. *)

Diese Tonart wird wie der erste reguläre Kirchenton gesungen, und **d** ist der Grundton des Gesanges, aber auf einer andern Linienstufe, daher der Gesang auch nicht authentisch, sondern plagal ist. Der **Hexachord** wird von **Gamma** abgeleitet, hat aber in seinem Ruhepunkt den Grundton des Gesanges, und daher bei **C** den Leiteton. Bei Nr. 55 ist ein Beispiel hierüber aufgestellt. Um die Berechnung der Tonlage anschaulicher zu machen, werden sogleich bei Nr. 56 und 57 zwei Beispiele über den achten **Modus** angeschlossen, der sich wie der achte reguläre Ton mit den Buchstaben **d e f g a ♮ c d** bewegt, aber einen ganz anderen Charakter des Gesanges hat.

Bei Nr. 58 und 59, wird der erste **Modus** um eine Terze höher als im regulären Gesang der erste Ton gesungen, weil der natürliche **Hexachord** eben so viele Stufen höher steht. Der Leiteton und das **Fa fictum** sind wie im ersten Tone zu beobachten. **)

II. Modus.

Der zweite **Modus** wird wie der zweite reguläre Kirchenton gesungen: Diese Tonart kommt aber bei den irregulären Singweisen gewöhnlich nur als **Confinale** vor. Bei Nr. 60 ist ein Beispiel hierüber aufgestellt.

Über den dritten und vierten Ton, finde ich unter den irregulären Singweisen keine Beispiele in dem vorliegenden **Graduale.**

---

*) Zur Bezeichnung der irregulären Tonarten, wird hier der kürzere Name **Modus** gewählt, und dabei der reguläre Ton angegeben, nach welchem jeder **Modus** gesungen wird.

) Ähnliche Beispiele wie Nr. 58 und 59, sind in einigen Choralschulen als ersten reg. Kirchenton angegeben. Damit sich niemand konfundire, will ich nur bemerken, daß der erste reg. Ton authentisch ist und die Oktave erreicht; hier aber wird ein anderer Charakter des Gesanges ausgedrückt. Die Singweise wird daselbst auch im 6. und 8. Tone gesungen, und **g, c, a und **d** zum Ruhepunkt des Gesanges gemacht. Der Schluß ist kein **Finale** und kein **Confinale,** weil der 6. Ton in **f**, und der achte mit der Endnote **d,** nur in der absteigenden Bewegung enden kann. Diese Behandlung des Chorals kann man wahrlich nicht modernisirt nennen; aber befremdend ist es doch, daß solche sich ein Urtheil auszusprechen erlauben, die kaum ein Klanggeschlecht oder eine Tonart kennen gelernt haben, und ohne es zu wissen, in so viele Widersprüche verwickelt sind. „Es heißt, der ursprüngliche Choral lautet so, und dieser würdevolle Gesang darf nicht modernisirt werden.“ Ja Modernisiren, aber auch Tyrannisiren wäre ein Fehler, deßwegen muß man sich über das alte **mi fa** und **la fa,** zu unterrichten suchen, bevor man von dem ursprünglichen Choral und dessen Modernisirung reden kann.

V. Modus.

Diese Tonart wird wie im regulären Gesang mit den Buchstaben **f g a b c d e f** gesungen, und erreicht in der irregulären Singweise, nebst dem Leiteton auch die Oktave des Grundtons. Diese Tonart kann sich in alle drei Klanggeschlechte bewegen, und hat daher das **b** nicht beim Schlüssel und oft auch nicht auf der Tonstufe angezeigt. Für **f** als Grundton ist aber ganz natürlich **b** die Quart, und daher eine Bedingung für die Tonart, die sich durch diese Tonstufe von dem achten Ton unterscheidet. Die Leseart ist etwas schwerer, weil sich der Gesang in zwei verwandte Tonarten bewegen kann, ohne daß ein anderes Zeichen als der **C** Schlüssel, und die Bewegung des Gesanges sichtbar wird Ich berufe mich in Bezug auf diese Tonart, auf die Schu le des kl. **Antiphonals**, und führe die Erklärung dem Inhalte nach hier vollständig an, wie folgt.

„Da in den alten Gesangbüchern nicht selten Kompositionen vom 5. **Modus** angetroffen werden, die „durch alle drei Eigenschaften des Gesanges (in dem natürlichen — weichen — und — scharfen) zugleich herum„streifen, und deßhalb Kompositionen von gemischter Lectur genannt sind: ihre Anstimmung aber dem Anfänger desto „schwieriger wird, je weniger der Anfang und das Ende der Lectur **b molle** bekannt ist: deßwegen fanden wir „für nöthig, hier die zweifache Vorbereitung und Lage des **b molle** zu erklären, und anzuzeigen, wo das **Fa fic„tum** oder die Lectur **b molle** zu nehmen sei. Zur Erkenntniß dessen gibt es eine zweifache Regel. Erstens: Wenn „die Note **b molle** höher als die vorhergegangene und nachfolgende Note ist, so werde jederzeit das **Fa fictum** „gelesen. Zweitens: Ist sowohl die vorhergehende als nachfolgende, oder eine von beiden höher als die zwischen lie„gende Note **b molle**, so werde die letzte **substituirt**.

Diese Erklärung, die ich als eine Urkunde der ältern Leseart anführe, heißt mit andern Worten: wenn der fünfte Ton sich in den achten bewegt, so muß **h** gesungen werden: wenn aber der Gesang das **Confinale C** nicht berührt, so wird die fünfte Tonart auch nicht verändert. Bei Nr. 61 steht ein Beispiel, wo zugleich das Herumstreifen des Gesanges, wie oben gesagt wird, durch die Klanggeschlechte angezeigt ist.

VI. Modus.

Diese Tonart hat, wie im regulären Gesange, die nämliche Tonleiter wie der fünfte Ton, und ist an und für sich durch nichts unterschieden. Nur im **Confinale** ist der fünfte und sechste **Modus**, eben so wenig als der fünfte und sechste reguläre Ton gleich. Hier kann ebenfalls keine Bewegung in das natürliche Klanggeschlecht statt finden. Wenn daher der Gesang im 6. Tone in **a** endet, so wird die Tonart nicht verändert, und in der Terze geschlossen. Im fünften Tone hingegen kann sich der Gesang aus dem **Confinale C** im natürlichen Klanggeschlechte in den zweiten Ton bewegen, so daß die Endnote **a** nicht als Terze, sondern selbst als Grundton erscheint. Aus dieser Ursache gibt es einen fünften und einen sechsten **Modus**, und beide sind nothwendig. Bei Nr. 62 ist ein Beispiel über diese Tonart aufgestellt.

VII. Modus.

Diese Tonart hat, wie im regulären Gesange, die Buchstaben **g a ♮ d e f**. Mit dem **f** wird der Uebergang in den achten **Modus** gemacht, und diese Tonstufe kann als Ende der Tonart nicht verändert werden, weil dieselbe nur bei einem Uebergange in den achten **Modus** in Berührung kommt. Ganz anders muß das tiefe **f**, welches bei den Buchstaben nicht enthalten ist, als Leiteton behandelt werden, da auf dieser Tonstufe keine Veränderung des scharfen Gesanges, und kein Uebergang in eine andere Tonart statt finden kann, und weil es in der irregulären Singweise kein tieferes **Confinale** gibt. Der Leiteton muß **mi fa** oder **si ut** — oder **fi sol** — oder **fis g**, wie man will — genannt, und durchaus eine höhere Tonstufe gesungen werden, weil dieser Ton nicht als Quart des achten Tones, sondern als **Nota concessionis**, und als 7. Stufe des 7. Tones dem Gesange zugetheilt ist. Bei Nr. 63 ist ein Beispiel hierüber zu sehen.

VIII. Modus.

Mit dem **C**-Schlüssel sind schon voran zwei Beispiele aufgestellt. Hier wird noch eines im **F**-Schlüssel bei Nr. 64 beigefügt, welches sich aber nicht im natürlichen Klanggeschlechte, sondern in dem **Hexachorde** vom tiefen **Gamma** bewegt, und daher auch nicht der ersten, sondern der achten Tonart zugehört.

Ueber die verschiedenen Bewegungen des Gesanges, und über die Uebergänge von einer Tonart in die andere, — und von einer Singweise in die andere, wäre nun noch manches zu berichten: aber es ist eine schwierige Sache, hievon zu sprechen, weil die ältern Ausdrücke der Mehrzahl unverständlich sind, und die neueren so schnell

als verdächtig beurtheilt werden. Wer das Choralsystem kennt, weiß zwar auch die Urtheile zu unterscheiden, wird aber demungeachtet an einem Widerspruche kein Vergnügen finden. Wenn es sich um die Ehre und Würde des Choralgesanges handelt, wie es bei den drei Ableitungsbuchstaben der Fall ist, so dürfte man aber sich nicht so leicht vor einem Widerspruche fürchten, nachdem ein Urtheil dieser Art, selbst mit unzähligen Inconsequenzen verbunden ist, und sich daher nicht in dem System begründet hat. Die modernen Musiker werden nicht viele Mühe haben, die Tonstufen als naturgemäß kennen zu lernen, weil die eigene Empfindung dieselben zu erkennen gibt. Wer hievon noch nicht überzeugt sein sollte, beliebe in der ursprünglichen Solmisation, in der Eintheilung der Klanggeschlechte und Tonarten — und überhaupt in den alten Schulen — je älter, je besser — sich Rathes zu erholen.

Was die Uebersetzung der irregulären Tonarten betrifft, so findet man dieselben nicht wie hier angezeigt, sondern man findet nur bestätiget, daß die Alten eine erstaunliche Fertigkeit und Sicherheit im Transponiren hatten, und daß in keiner Schule eine unnatürliche Höhe oder Tiefe des Gesanges gefordert wird, mithin eine systematische Berechnung schon factisch zugegeben ist, die alle Choralisten anerkennen. Wer im Choralsystem nichts als die einfache Tonleiter **c d e f g a b ♮ c** anerkennt, oder die glarianischen Tonarten mit dem System vereinigen will, der bleibt der christlichen Welt die Antwort über manche Frage schuldig, wovon ich nur Eine mir beizufügen erlaube.

Ist es ein Zufall, oder in dem System dahin berechnet, daß die irregulären Tonarten nie mit dem regulären Gesang einen gleichen Charakter ausdrücken?

Um mich hierüber verständlicher zu machen, will ich die Tonarten nach der modernen Musik angeben, die Frage aber nicht selbst beantworten.

Auf der Stufe des ersten Tones, wird im regulären Gesange **d moll** ausgedrückt; in der irregulären Tonart auf der nämlichen Stufe **d dur**.

Auf der Stufe des dritten Tones erscheint im regulären Gesange **e moll**; in der irregulären Tonart aber **e dur** und **es dur**.

Auf der Stufe des fünften Tones erscheint im regulären Gesange **f dur**; in der irregulären Tonart aber **f moll** und **fis moll**.

Auf der Stufe des siebenten Tones erscheint im regulären Gesange **g dur** und **g moll**; in der irregulären dritten Singweise **gis moll** oder wieder **g moll**, jedoch nie eine **Dur**-Tonart.

Auf der Stufe des zweiten Tones wird im regulären Gesange **a moll** ausgedrückt; in der irregulären Tonart aber **a dur** und **as dur**.

Auf der Stufe des vierten Tones erscheint **h** als **Confinale**; in den irregulären Tonarten erscheint **b** in der nämlichen Eigenschaft.

Auf der Stufe des achten Tones wird im regulären Gesange **C dur** ausgedrückt; in dem irregulären aber **C moll**.

Man könnte also fragen: Warum bewegt sich auf einer Linie, der reguläre Gesang in **dur**, und der irreguläre in **moll**; oder der irreguläre in **dur**, und der reguläre in **moll**, und zwar konsequent auf allen Linien und Spazien? — Und warum erscheint demungeachtet **b** und **h** nicht als eine Tonart?

Ich will keine neuen Benennungen bei dem Choral einführen, und habe deßwegen die alten irregulären Tonarten auch beibehalten, und nicht ohne Mühe suchen müßen. Indessen wollte ich mich nur verständlich machen, weil kein Organist zufrieden sein würde, wenn ich ihm statt **e dur**, den siebenten **Modus** in den angeschlossenen Messen vorzeichnen würde.

Da mit dem sonderbaren Zusammentreffen der Tonarten auf den Linien zugleich die angemessenste Tonlage verbunden ist, und der Gesang sich in der Peripherie der unvollkommenen, vollkommenen und übervollkommenen authentischen und plagalen Tönen bewegt, so wird die Sache um so bedenklicher, ob vielleicht Guido von Arezzo mit seinem **Monochord** etwas Aehnliches berechnet, aber mit andern Namen bezeichnet haben könnte? Hierüber dürfte die Anmerkung in der Beilage pag. **26** und **27**, noch einigen Aufschluß geben, wo zugleich die Bestimmung der drei Ableitungsbuchstaben **C F G**, auf allen Linienstufen genügend ersichtlich wird. Indessen will ich nur reguläre und irreguläre Tonarten angezeigt haben, wie ich sie in den ältesten Schulen gefunden, aus dem Grunde aber übersetzte, um die angeschlossenen Messen nicht zufällig, sondern nach einer bestimmten Regel in der modernen Musik, für Sänger und Organisten anzeigen zu können. Der Gesang ist ohne Taktart dargestellt, damit die Leseart und die Bewegungen des Gesanges noch unverändert zu sehen sind. Das Mensur ähnliche Zeitmaß der Choralnoten, ist durch die halben- (𝅗) viertel- (𝅘) und achtel- (𝅘𝅥) Noten ziemlich genau angezeigt. Der hochverehrte Herr Hoforganist Sechter, hatte die Güte, die harmonische Begleitung im einfachen vierstimmigen Satze, dem Charakter der Tonarten gemäß, beizufügen, wobei die Meisterhand nicht zu verkennen ist, die den Gesang nicht stören, sondern nur begleiten wollte.

Es steht im Antrage, für die Fasten- und Advent-Sonntage die Messen aus dem röm. Graduale in den Alt- und Baßschlüssel zu übersetzen, und den Gesang in Taktarten einzutheilen, und mit der Orgelbegleitung heraus zu geben. Die Choralnoten würden aber über der Orgelstimme als Urkunde und Zeugniß geschrieben sein, damit sowohl die Leseart als die Echtheit nachgewiesen werden kann. In einem eigenen Heftchen soll auch eine Erklärung des Psalmengesanges, und ein vollständiges Matutinum mit beigefügter Orgelbegleitung nachfolgen, wenn ein Abgang davon zu erwarten ist. Bei dem Psalmen- und Antiphonen-Gesang dürfte sich noch manches kund geben, was für den Choral von Interesse sein kann. Indessen will ich nur berichten, daß ein und dieselbe Psalmmelodie, nicht ohne Grund auf verschiedenen Linienstufen in den Gesangbüchern angezeigt ist. Die Tonarten und die Tonlage sind für die Lob- Dank- Bitt- und Bußgesänge berechnet, und die Alten haben ihre fromme Empfindung auch durch Töne auszusprechen gewußt. Es ist aber sehr zu bedauren, daß der tiefgedachte Sinn davon so wenig erforscht und beachtet wird, und daß man das Choralsystem oft früher erklären als studieren will. Der Choral und überhaupt auch der alte Kirchengesang im mehrstimmigen Satze, sind deßwegen nicht selten aus einem ganz falschen Gesichtspunkte beurtheilet worden, weil man jeder Schule, so zu sagen, ein unbedingtes Vertrauen schenkte, wenn die Namen von einigen griechischen Tonarten vorangeschrieben waren. Ob die griechischen — und die Kirchentonarten eine lichtvolle Erklärung daselbst finden, will ich hier nicht beurtheilen, jedoch bemerken, daß ich die irregulären Tonarten nicht als reguläre Kirchentöne — und den zweiten Ton theoretisch plagal — in der Prax aber nicht für authentisch erkennen kann, weil der Ton **A**, auch im Choralsystem nicht Grundton wird, wenn **F** als Terze oder Quarte angezeigt ist. — Diese und ähnliche stillschweigend beinahe allgemein angenommene Grundsätze haben mich veranlaßt, in den ältern Schulen und Urkunden nachzusehen, ob daselbst eben so gelehrt — und ob der Gesang eben so behandelt wird. Was ich gefunden, habe ich in dieser Abhandlung theilweise angezeigt, und um die Sache nicht zu verderben, mich größtentheils der alten Ausdrücke bedient. Ich hielt dieses für unumgänglich nothwendig, weil eine moderne Sprache in diesen Umständen, dem Choral mehr geschadet als genützt haben würde. Ich wollte überdieß mich selbst zuerst von der alten Bedeutung der ursprünglichen Choralsprache unterrichten, bevor ich verabschiede, was durch Jahrhunderte so gute Dienste in diesem Fache geleistet hat. Wer nun diese Sprache nicht versteht, möge mir eine gütige Nachsicht schenken, und sich einstweilen mit der Übersetzung in Figuralnoten begnügen, die Tonarten aber nach Belieben in moderner Benennung oder in **Hexachorden** sich vorstellen. Ich habe in der Nomenclatur gefunden, daß Guido von Arezzo die Benennungen **fis moll** — **gis moll** — **cis moll** — kleine und große Terze — reine und übermäßige Quarte — nicht gekannt haben mochte: wer aber glaubt, daß die Sache selbst dem Tonlaute nach, ihm unbekannt gewesen sei, weiß die Nomenclatur — das Liniensystem und die Meßpunkte — und die Klangleitern der **Hexachorde** —, nur nach obiger Art zu beurtheilen, wo die Tonarten ohne Tonleiter angegeben sind. Bei allem Ruhm den Guido von Arezzo sich erworben, würde doch nimmermehr ein Genie für Musik — eine Empfindung für Gesang — zu erkennen sein, wenn sein System auf Grundsätzen beruhte, die mit den Gesetzen der Natur im Widerspruche stehen. Da es sich überdieß auch um kirchliche Gesänge handelt, so gebietet dieser Umstand schon an und für sich, daß man mit Vorsicht zu Werke gehe, und nicht jeden Einfall für ein Choralsystem aufstelle, und dafür die alten Schulen verwerfe, die man nicht gründlich kennen gelernt hat. Um mich vor diesem zu sichern, habe ich so viel es mir möglich war, nach alten Urkunden die Grundsätze für die Leseart angezeigt, und mit Wissen und Gewissen nichts hinzu gesetzt nnd nichts hinweggenommen, was den Sinn einer Melodie verändern könnte. Sollte ich hie und da aus Mißverständniß (wegen den vielen widersprechenden Meinungen und Ansichten) eine irrige Behauptung aufgestellt haben, so bin ich bereit, den Grundsatz zu ändern, wenn ich einen besseren Aufschluß erhalte: denn ich habe nicht meine Meinung, sondern den Choralgesang mit seinem ursprünglichen Wohllaute zu vertheidigen gesucht.

Was die Leseart der alten Partituren aus dem XV. und XVI. Jahrhundert betrifft, so hoffe ich, in späterer Zeit meine Ansicht hierüber aussprechen zu können.

Es steht im Antrage, für die Fasten- und Advent-Sonntage die Messen aus dem röm. Graduale in den Alt- und Baßschlüssel zu übertragen, und den Gesang in Taktarten einzutheilen, und mit der Orgelbegleitung heraus zu geben. Die Choralnoten würden aber über der Orgelstimme als Urkunde und Zeugniß geschrieben sein, damit sowohl die Lesart als die Echtheit nachgewiesen werden kann. In einem eigenen Heftchen soll auch eine Erklärung des Psalmengesanges, und ein vollständiges Matutinum mit beigefügter Orgelbegleitung nachfolgen, wenn ein Abgang davon zu erwarten ist. Bei dem Psalmen- und Antiphonen-Gesang dürfte sich noch manches kund geben, was für den Choral von Interesse sein kann. Indessen will ich nur berichten, daß ein und dieselbe Psalmmelodie, nicht ohne Grund auf verschiedenen Linienstufen in den Gesangbüchern angezeigt ist. Die Tonarten und die Tonlage sind für die Lob- Dank- Bitt- und Bußgesänge berechnet, und die Alten haben ihre fromme Empfindung auch durch Töne auszusprechen gewußt. Es ist aber sehr zu bedauern, daß der tiefgedachte Sinn davon so wenig erforscht und beachtet wird, und daß man das Choralsystem oft früher erklären als studieren will. Der Choral und überhaupt auch der alte Kirchengesang im mehrstimmigen Satze, sind deswegen nicht selten aus einem ganz falschen Gesichtspunkte beurtheilt worden, weil man jeder Schule, so zu sagen, ein unbedingtes Vertrauen schenkte, wenn die Namen von einigen griechischen Tonarten vorangeschrieben waren. Ob die griechischen — und die Kirchentonarten eine lichtvolle Erklärung daselbst finden, will ich hier nicht beurtheilen, jedoch bemerken, daß ich die irregulären Tonarten nicht als reguläre Kirchentöne — und den zweiten Ton theoretisch plagal — in der Praxis aber nicht für authentisch erkennen kann, weil der Ton A, auch im Choralsystem nicht Grundton wird, wenn F als Terze oder Quarte angezeigt ist. — Diese und ähnliche stillschweigende beinahe allgemein angenommene Grundsätze haben mich veranlaßt, in den ältern Schulen und Urkunden nachzusehen, ob daselbst eben so gelehrt — und ob der Gesang eben so behandelt wird. Was ich gefunden, habe ich in dieser Abhandlung theilweise angezeigt, und um die Sache nicht zu verderben, mich größtentheils der alten Ausdrücke bedient. Ich hielt dieses für unumgänglich nothwendig, weil eine moderne Sprache in diesen Umständen, dem Choral mehr geschadet als genützt haben würde. Ich wollte überdieß mich selbst zuerst von der alten Bedeutung der ursprünglichen Choralsprache unterrichten, bevor ich verabschiede, was durch Jahrhunderte so gute Dienste in diesem Fache geleistet hat. Wer nun diese Sprache nicht versteht, möge mir eine gütige Nachsicht schenken, und sich einstweilen mit der Übersetzung in Figuralnoten begnügen, die Tonarten aber nach Belieben in moderner Benennung oder in **Hexachorden** sich vorstellen. Ich habe in der Nomenclatur gefunden, daß Guido von Arezzo die Benennungen **fis moll** — **gis moll** — **cis moll** — kleine und große Terze — reine und übermäßige Quarte — nicht gekannt haben mochte: wer aber glaubt, daß die Sache selbst dem Tonlaute nach, ihm unbekannt gewesen sei, weiß die Nomenclatur — das Liniensystem und die Meßpunkte — und die Klangleitern der **Hexachorde** —, nur nach obiger Art zu beurtheilen, wo die Tonarten ohne Tonleiter angegeben sind. Bei allem Ruhm den Guido von Arezzo sich erworben, würde doch nimmermehr ein Genie für Musik — eine Empfindung für Gesang — zu erkennen sein, wenn sein System auf Grundsätzen beruhte, die mit den Gesetzen der Natur im Widerspruche stehen. Da es sich überdieß auch um kirchliche Gesänge handelt, so gebietet dieser Umstand schon an und für sich, daß man mit Vorsicht zu Werke gehe, und nicht jeden Einfall für ein Choralsystem aufstelle, und dafür die alten Schulen verwerfe, die man nicht gründlich kennen gelernt hat. Um mich vor diesem zu sichern, habe ich so viel es mir möglich war, nach alten Urkunden die Grundsätze für die Lesart angezeigt, und mit Wissen und Gewissen nichts hinzu gesetzt und nichts hinweggenommen, was den Sinn einer Melodie verändern könnte. Sollte ich hie und da aus Mißverständniß (wegen den vielen widersprechenden Meinungen und Ansichten) eine irrige Behauptung aufgestellt haben, so bin ich bereit, den Grundsatz zu ändern, wenn ich einen bessern Aufschluß erhalte: denn ich habe nicht meine Meinung, sondern den Choralgesang mit seinem ursprünglichen Wohllaute zu vertheidigen gesucht.

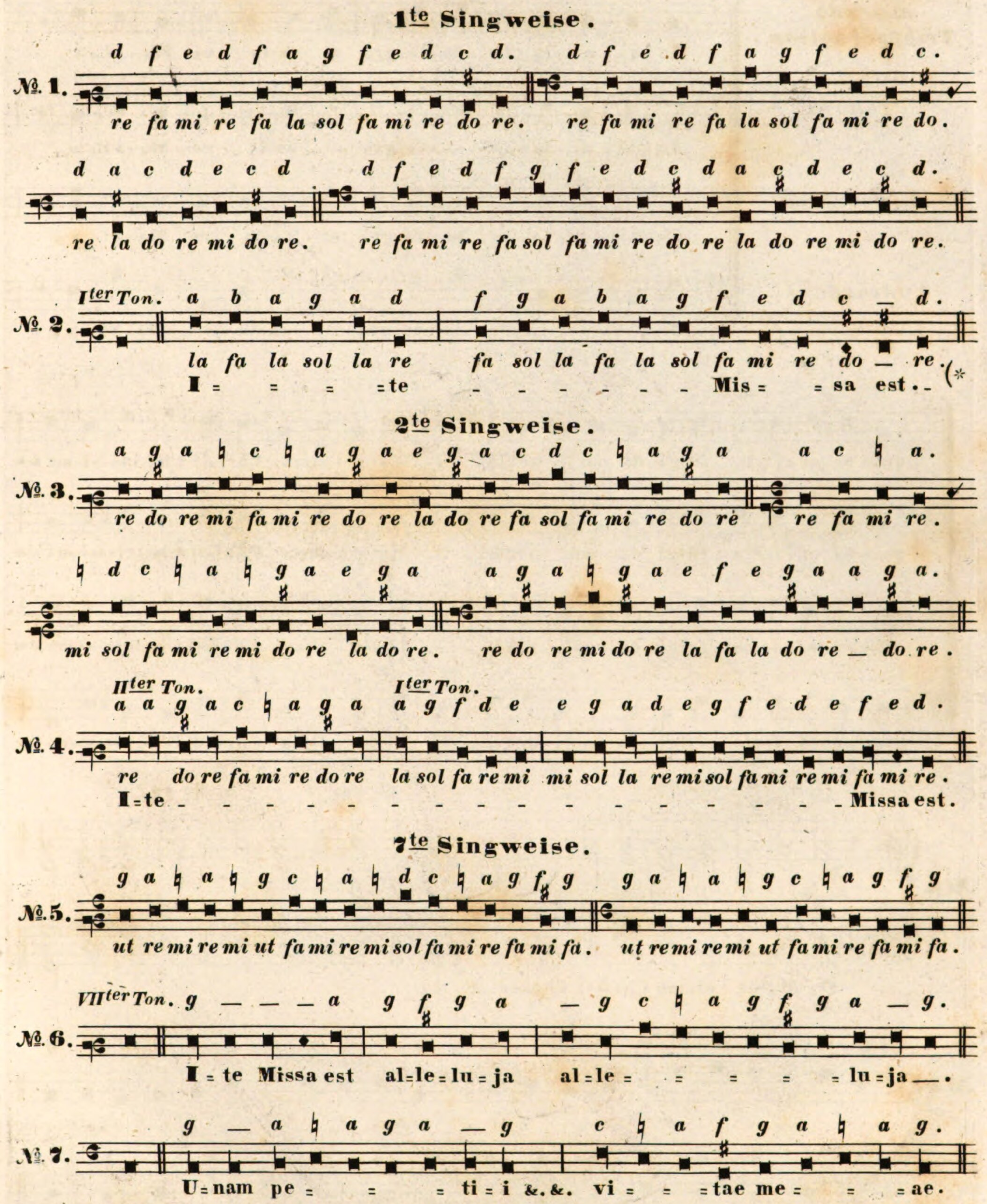
Was die Lesart der alten Partituren aus dem XV. und XVI. Jahrhundert betrifft, so hoffe ich, in späterer Zeit meine Ansicht hierüber aussprechen zu können.

Beilage.

Anmerkung.

Nachdem diese Abhandlung nicht als eigentliche Choralschule — sondern als eine Kritik über das System — über die Tonarten und die Tonschrift zusammen gestellt wurde, so glaubte der Verfasser auch nicht an eine Form oder Regel gebunden zu seyn. Des billigeren Kaufpreises wegen sind daher die Beispiele von dem Texte getrennt, jedoch durch Nummern so deutlich angezeigt, daß kein Mißverständniß statt finden kann, und in mancher Beziehung eine größere Uebersicht erhalten wird. Eine förmliche oder eigentliche Choralschule hofft der Verfasser in späterer Zeit herausgeben zu können, wo sodann nothwendig auch die korrekten und inkorrekten Gesangbücher müssen kennbar gemacht werden, weil es Auflagen gibt, wo beinahe keine Tonart mehr zu erkennen ist, und wo von den alten kirchlichen Singweisen kaum einzelne Spuren zu finden sind.

Vorbericht.



*) Die gebundenen Noten werden wegen der Buchstaben = und Sylbenbeschreibung nicht näher aneinander geschrieben.

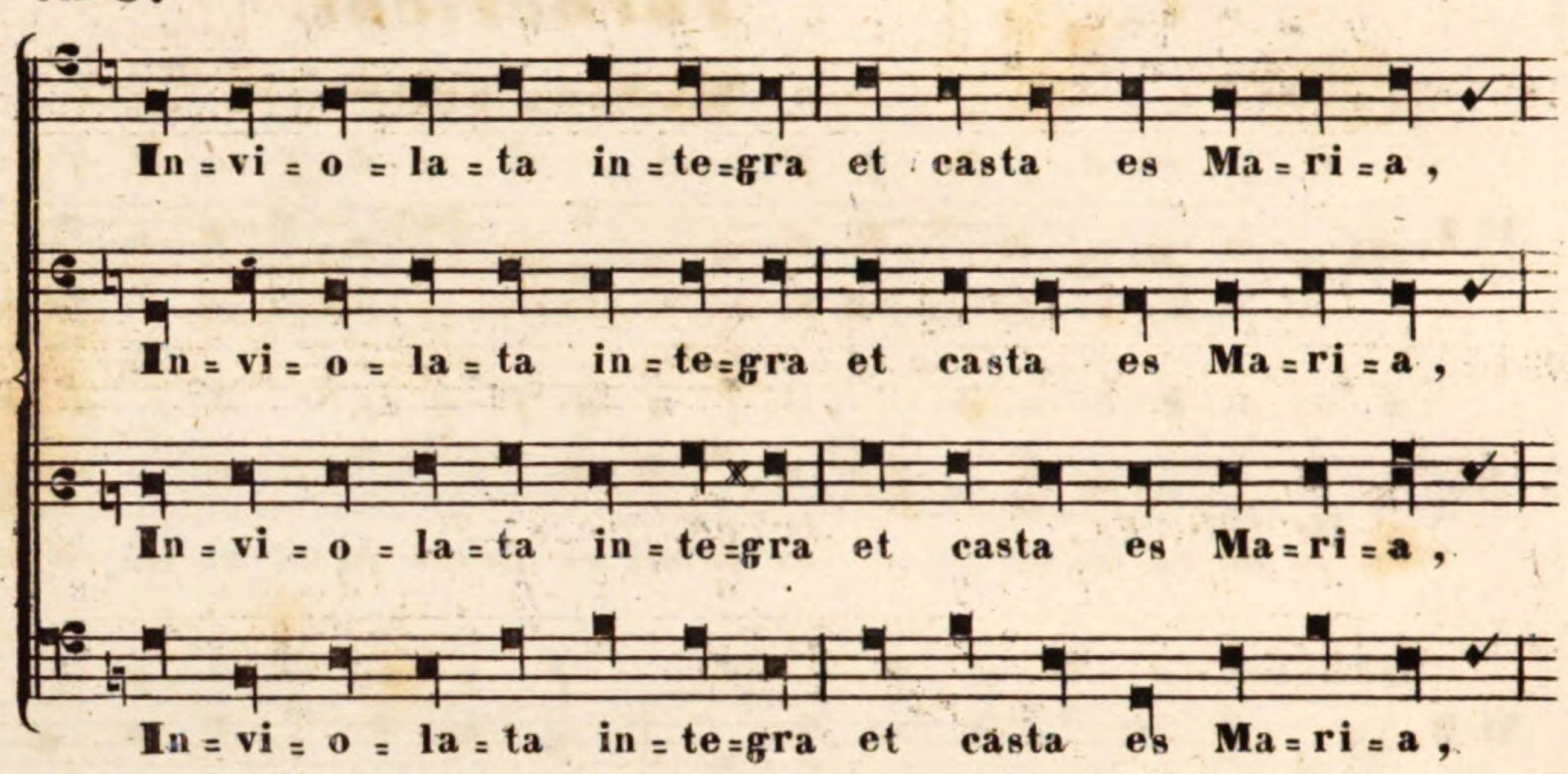
№. 8.

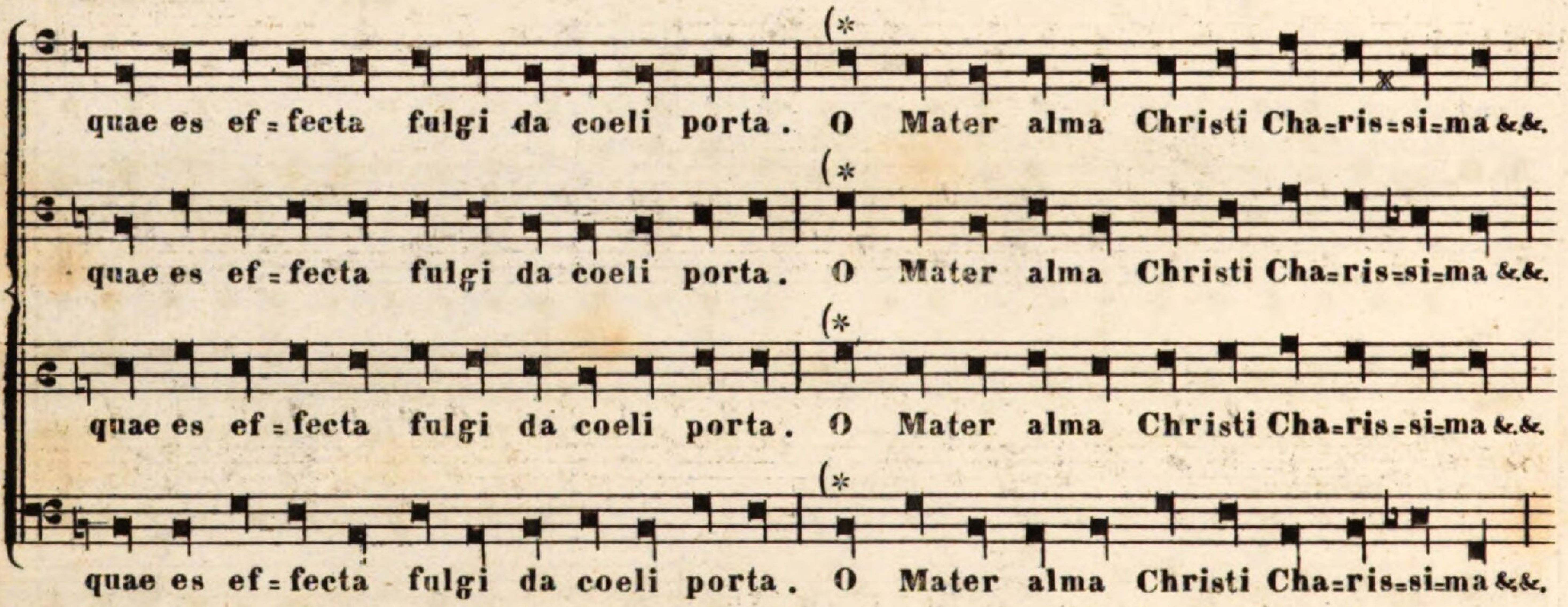
Epipasoniza sumendo Trihyperboleon.

Tenor.

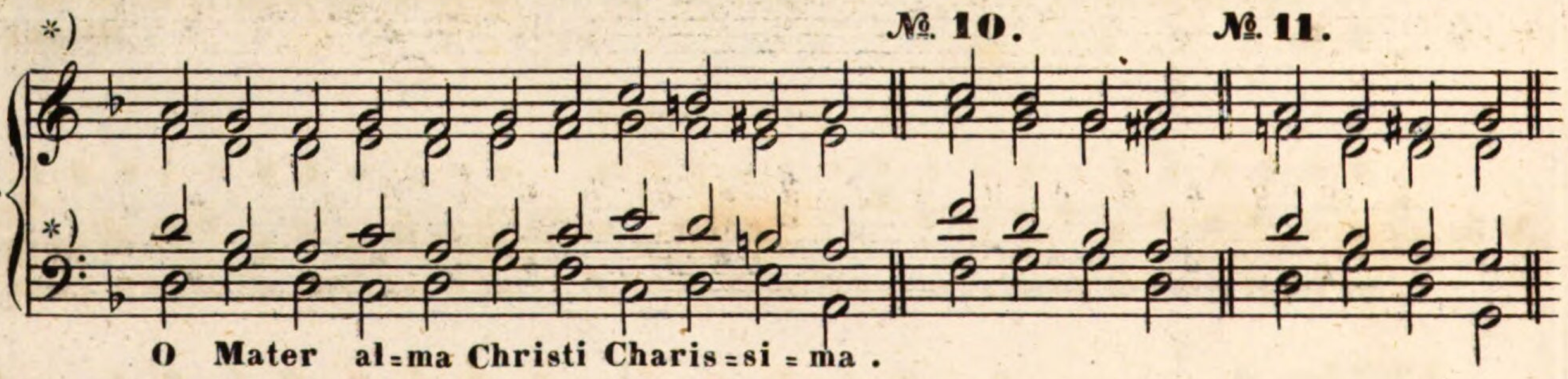
Epicontra.

Concordans.

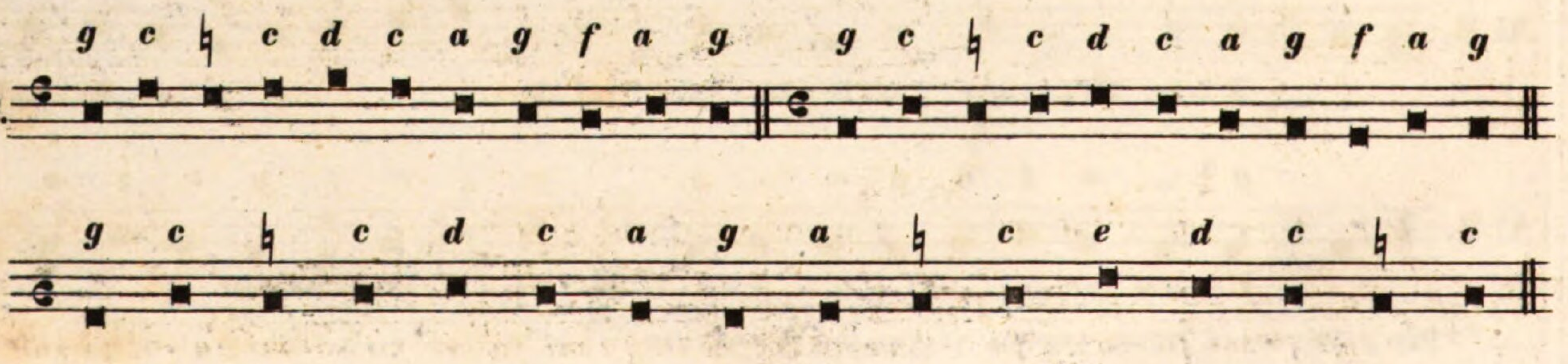


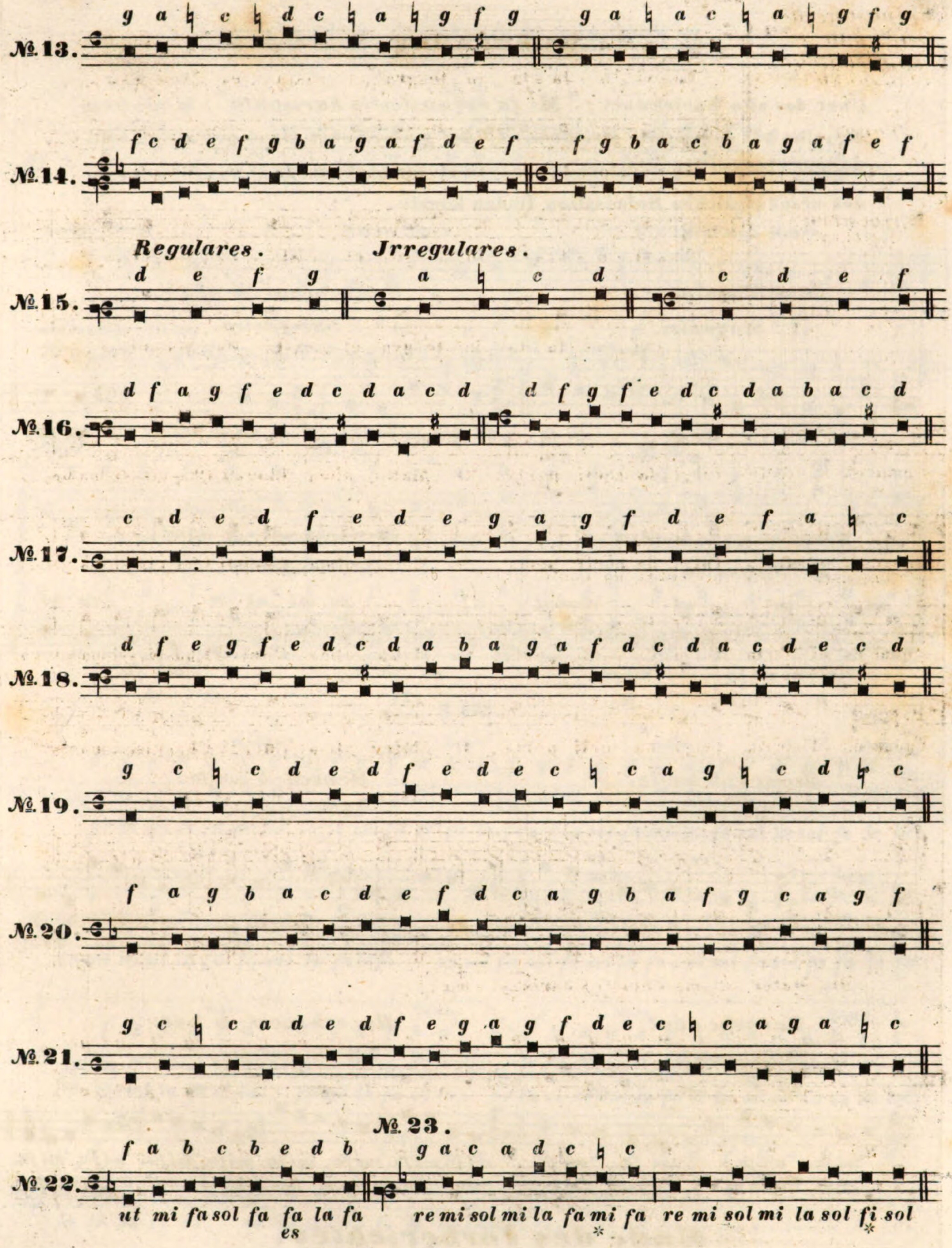


№. 9. **№. 10.** **№. 11.**



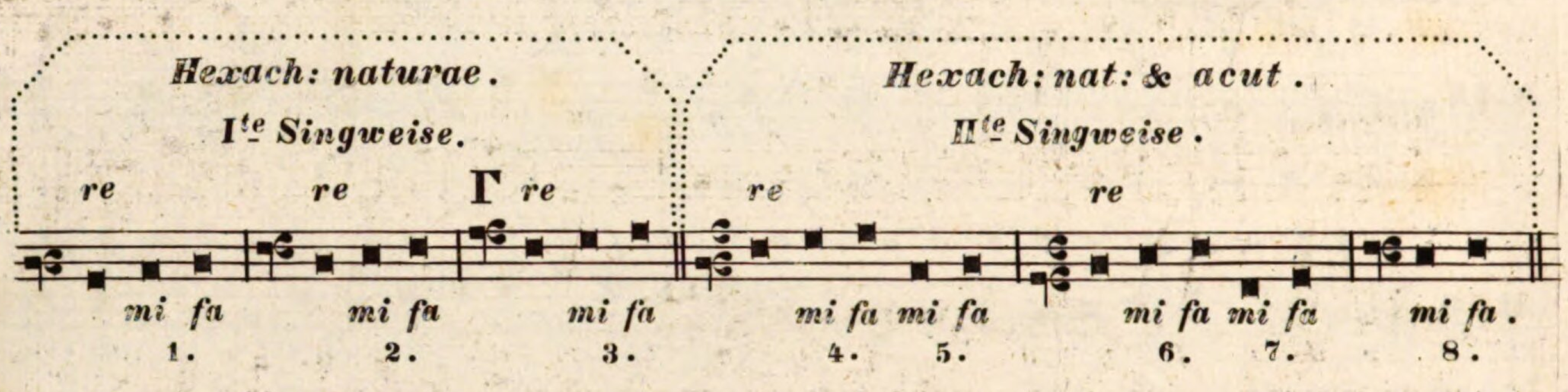
№. 12.

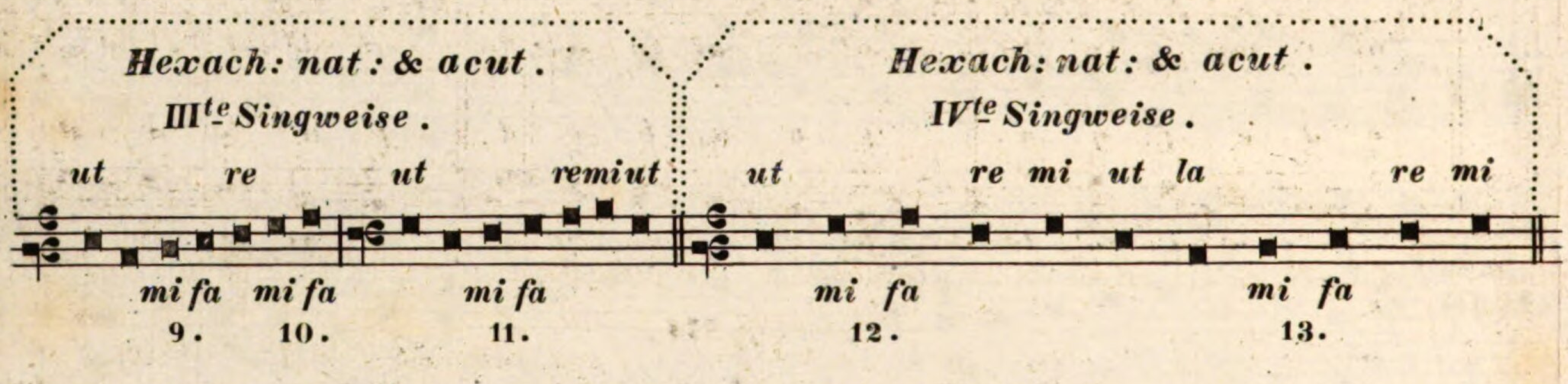


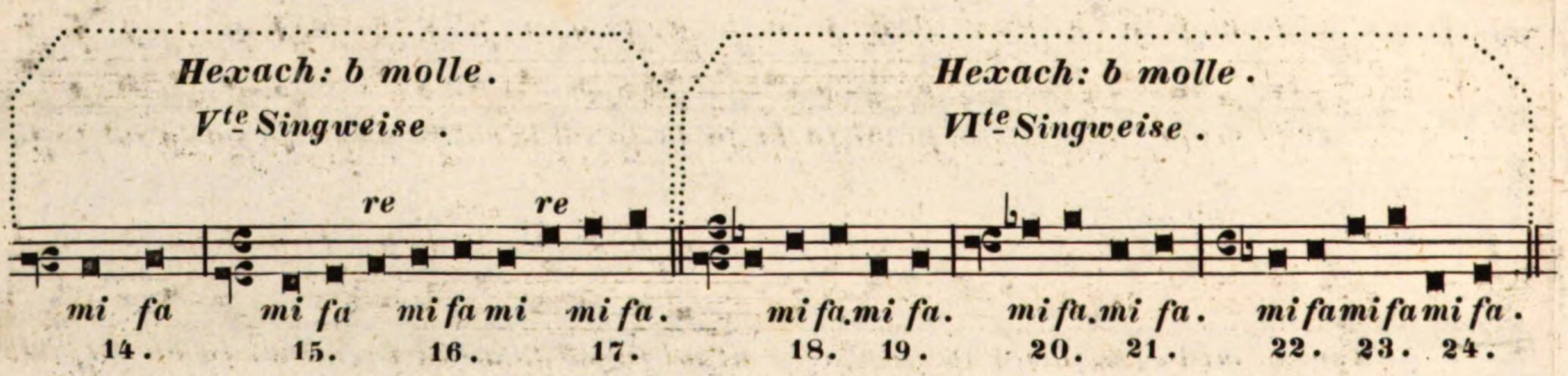

№ 13.
g a ♮ c ♮ d c ♮ a ♮ g f g
g a ♮ a c ♮ a ♮ g f g
№ 14.
f c d e f g b a g a f d e f
f g b a c b a g a f e f
Regulares.
Jrregulares.
№ 15.
d e f g
a ♮ c d
c d e f
№ 16.
d f a g f e d c d a c d
d f g f e d c d a b a c d
№ 17.
c d e d f e d e g a g f d e f a ♮ c
№ 18.
d f e g f e d c d a b a g a f d c d a c d e c d
№ 19.
g c ♮ c d e d f e d e c ♮ c a g ♮ c d ♮ c
№ 20.
f a g b a c d e f d c a g b a f g c a g f
№ 21.
g c ♮ c a d e d f e g a g f d e c ♮ c a g a ♮ c
№ 22.
f a b c b e d b
ut mi fa sol fa fa la fa
es
№ 23.
g a c a d c ♮ c
re mi sol mi la fa mi fa re mi sol mi la sol fi sol
*
*

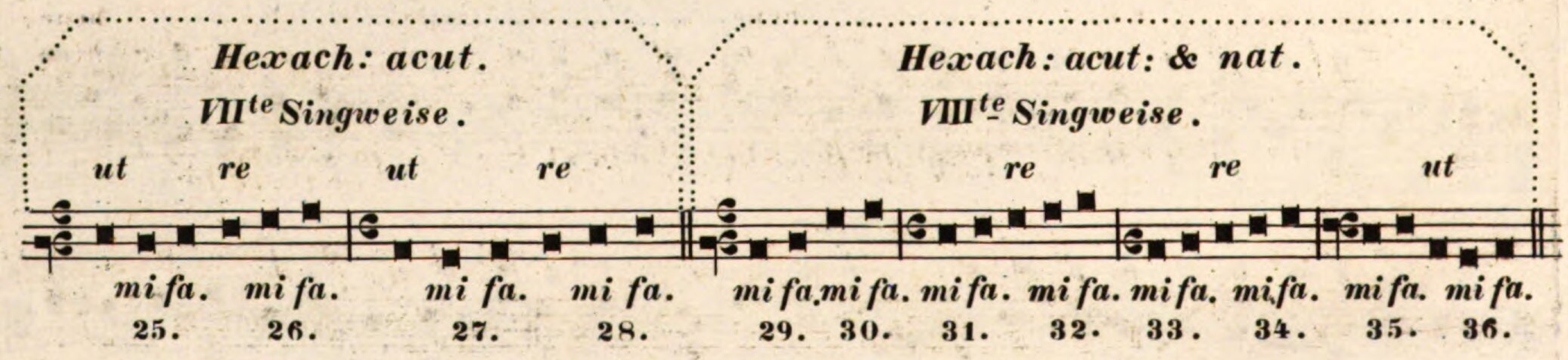
Anmerkung,

Über das alte Sprichwort: "*Mi fa est coelestis harmonia*": in wie ferne dasselbe bei den sieben *Hexachord*^s der guidonischen Hand, und in den acht Singweisen des regulären und irregulären Gesanges, eine Anwendung nach der ursprünglichen Solmisation finden konnte.





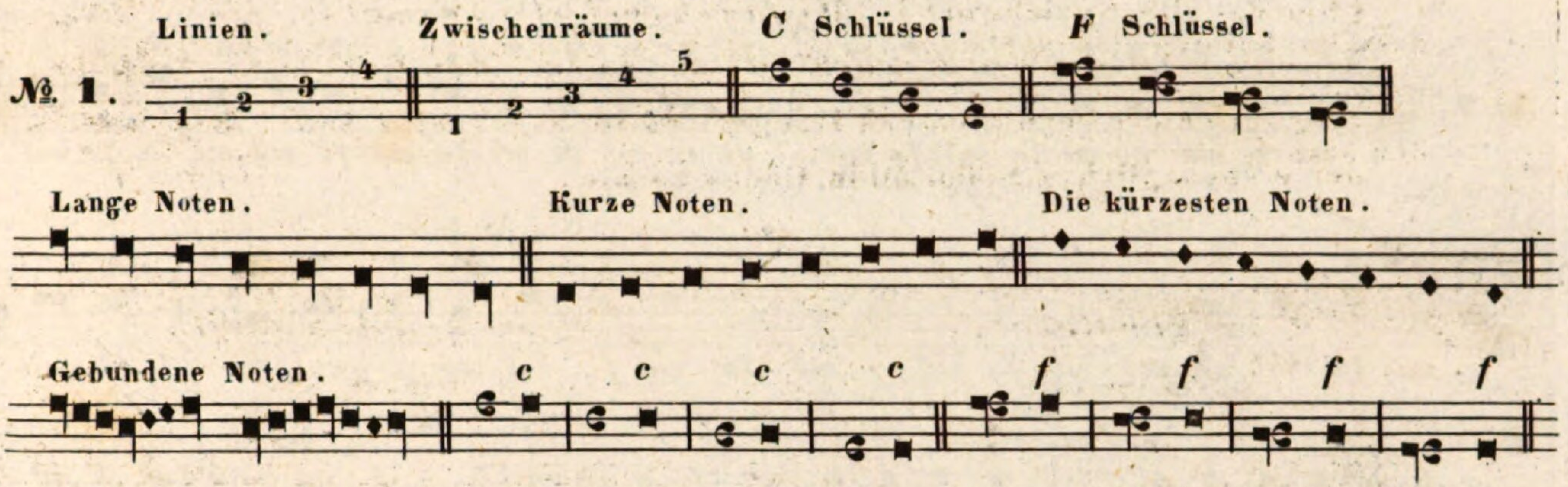




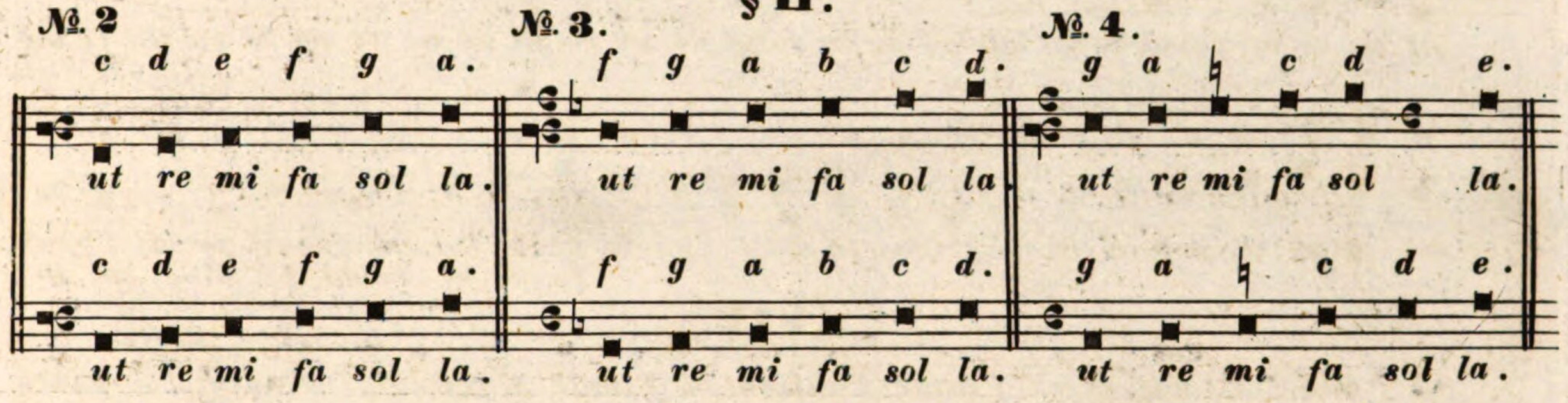
Ende des Vorberichtes.

ERSTE ABTHEILUNG.

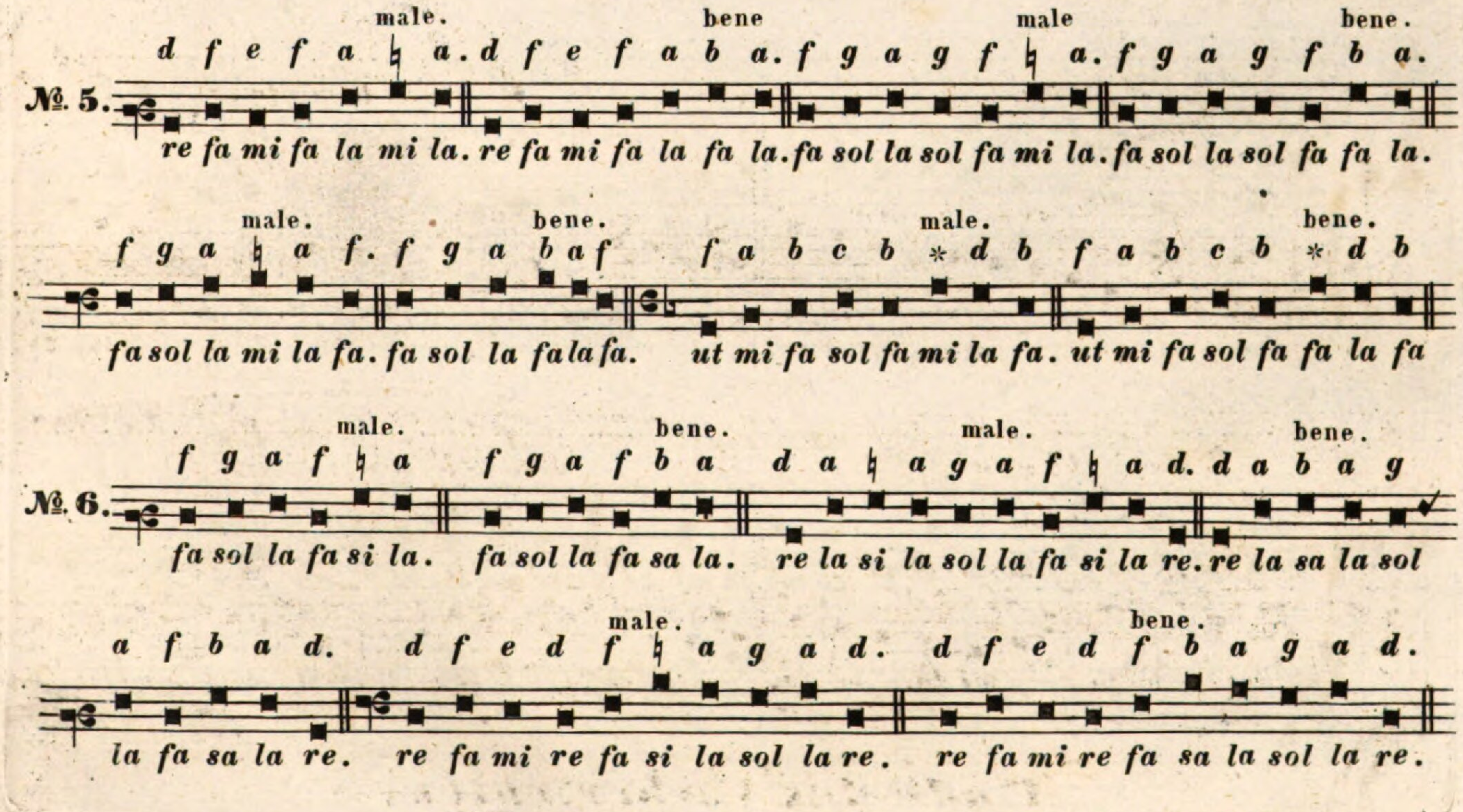
§ I.

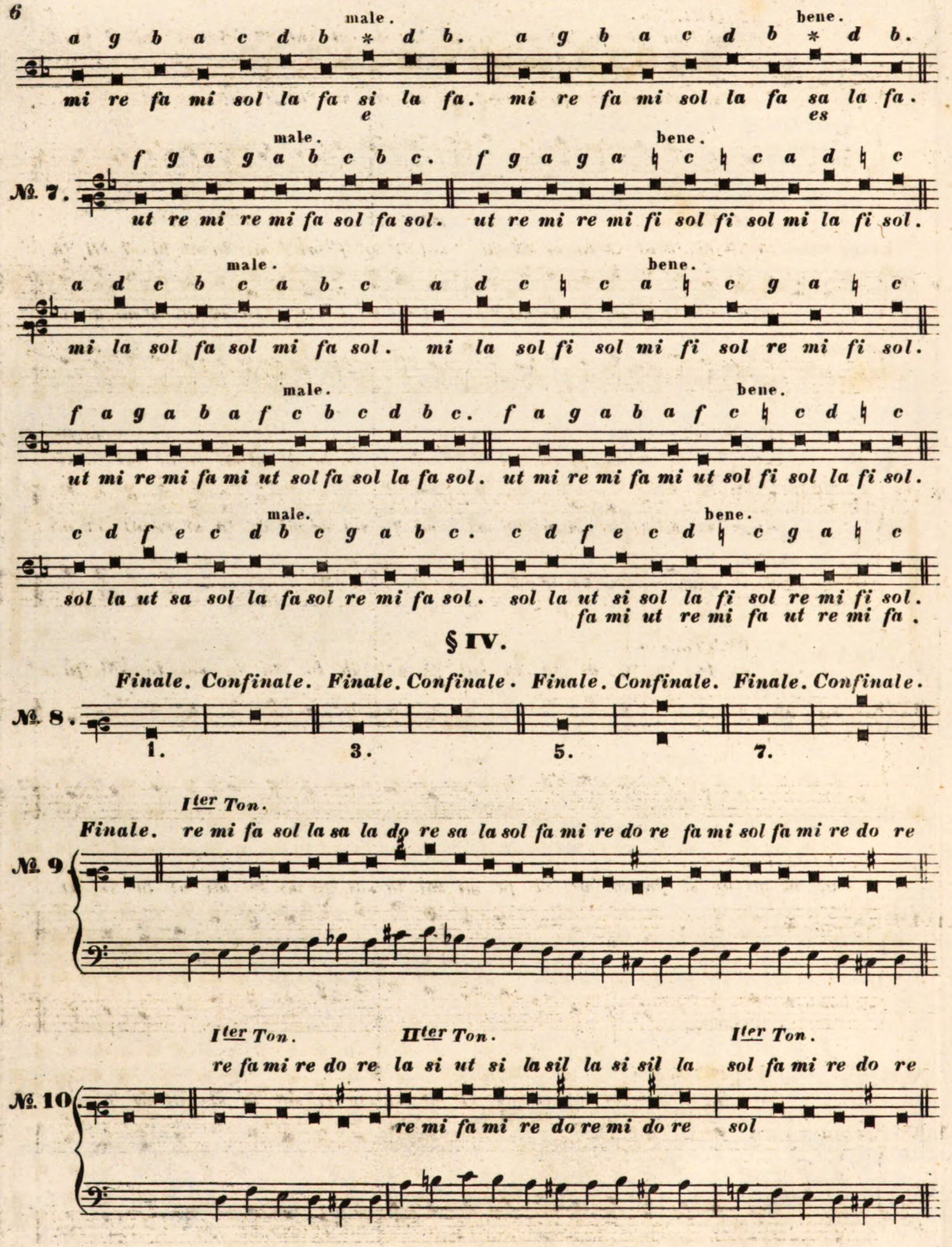


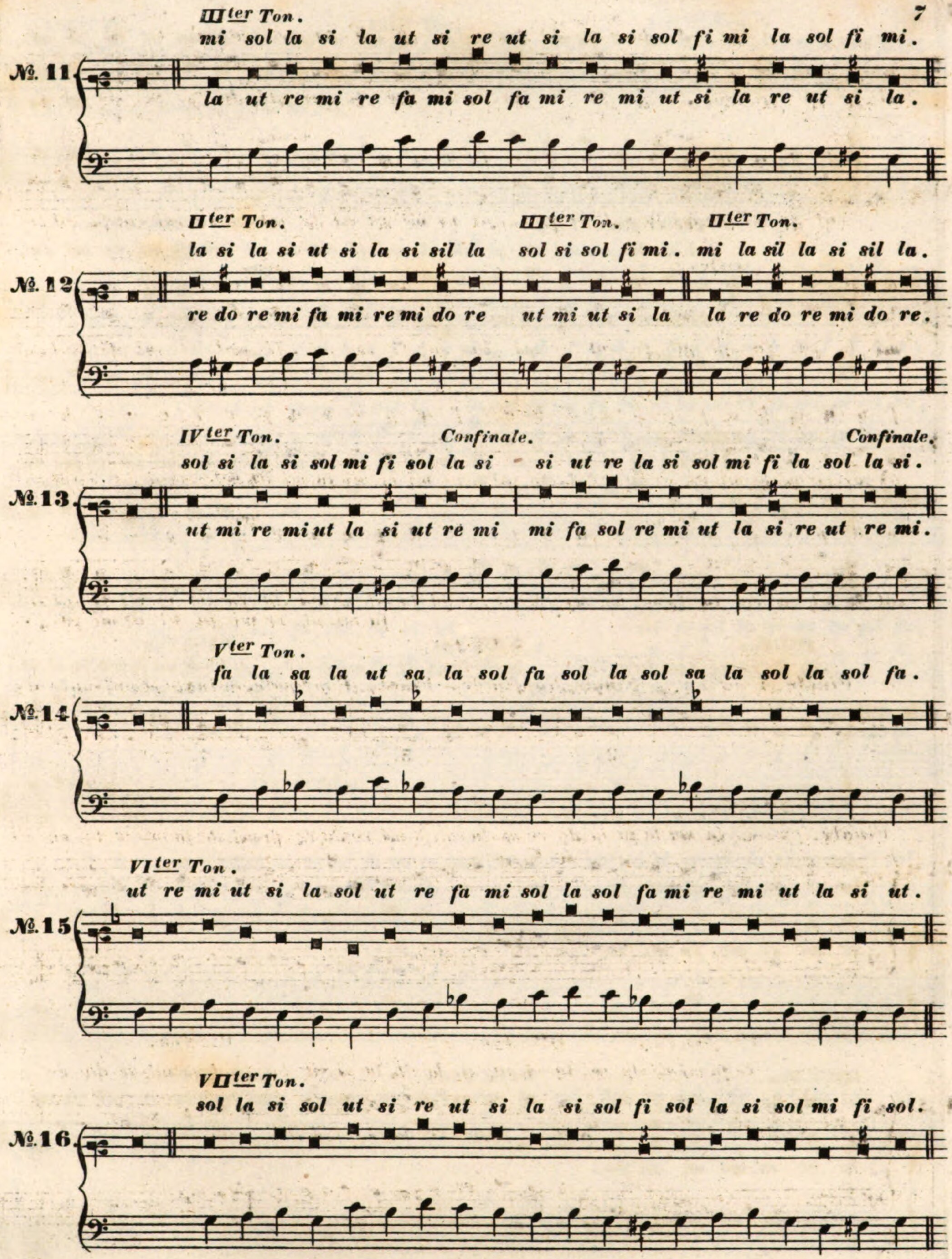
§ II.

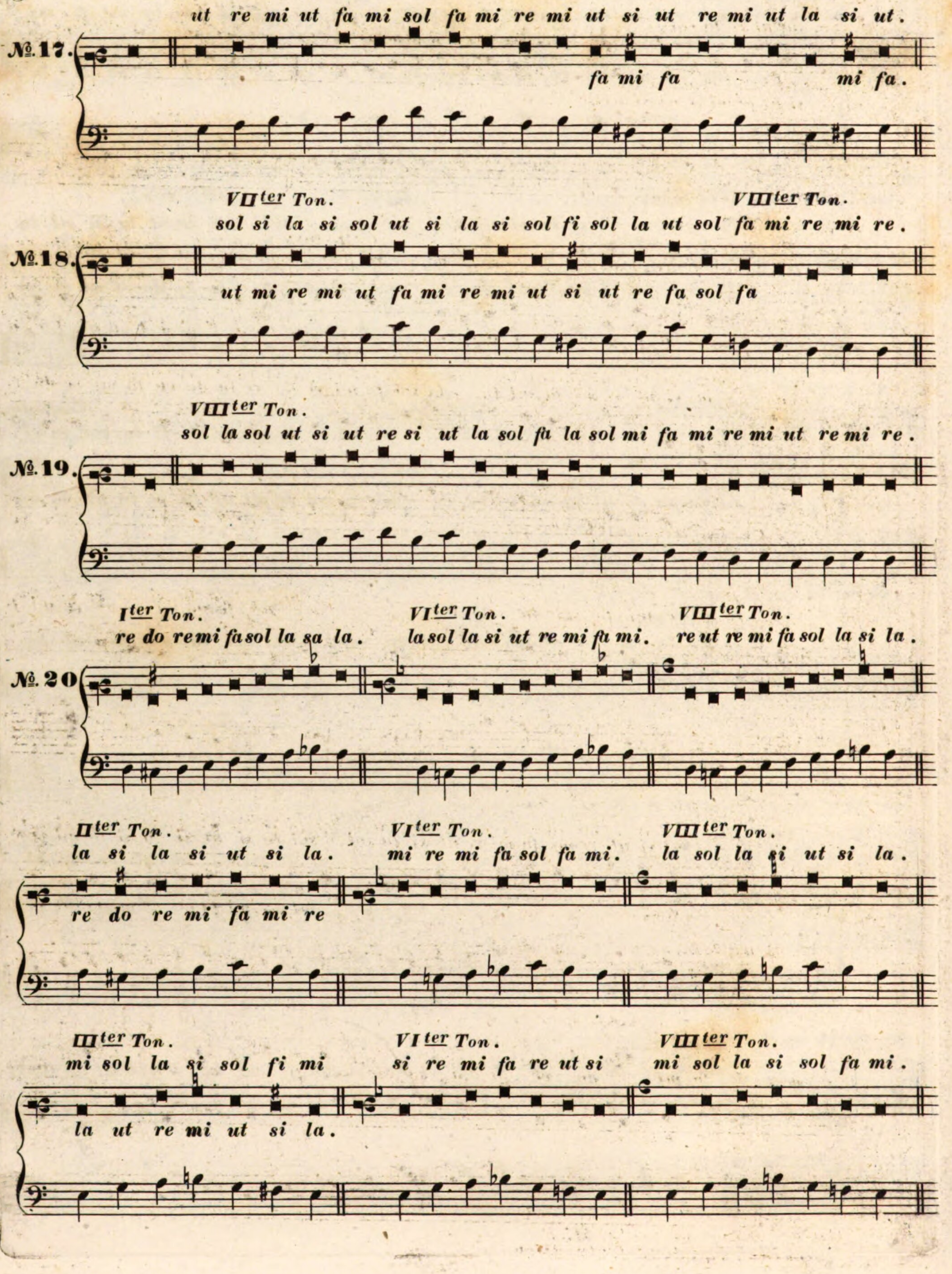


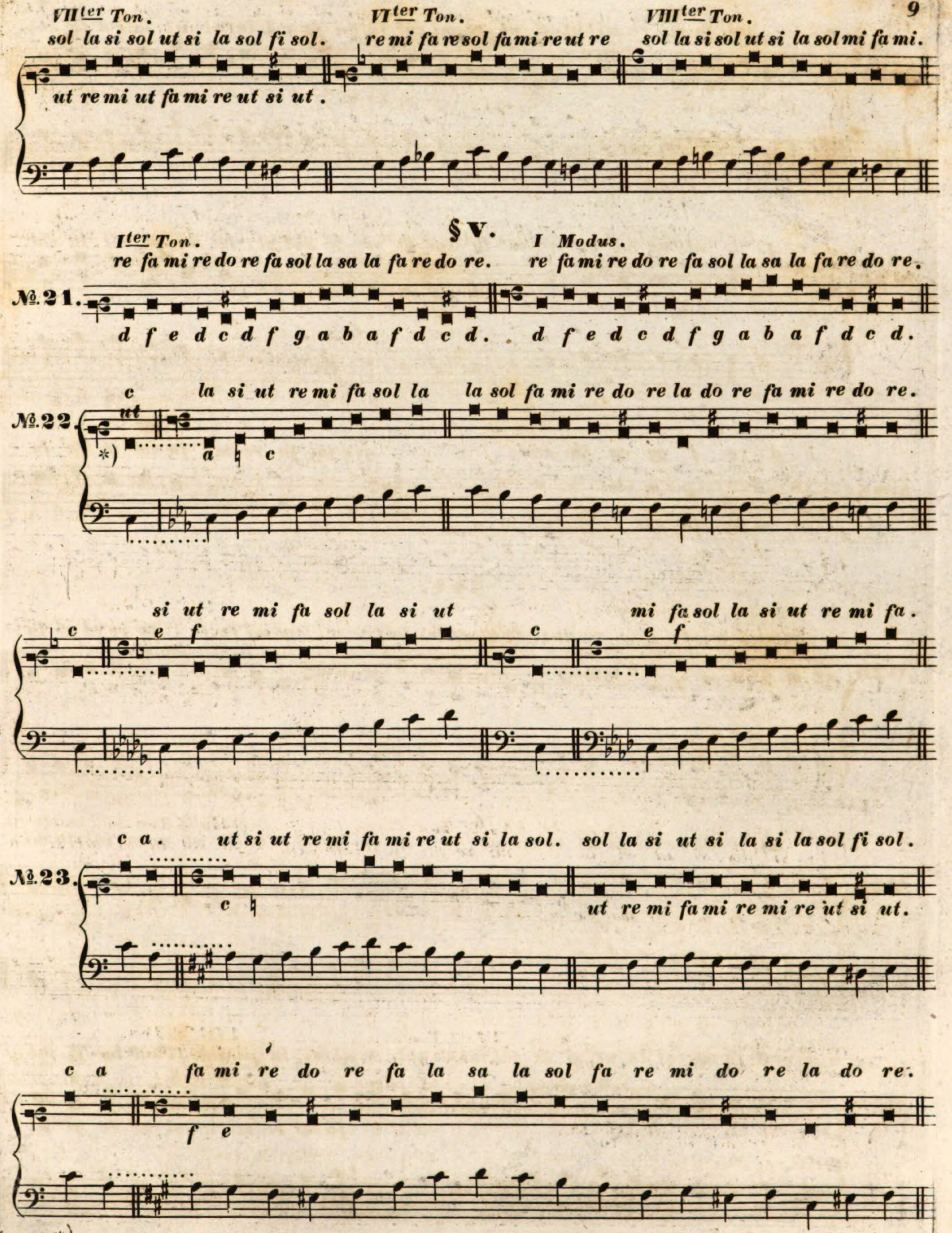
§ III.



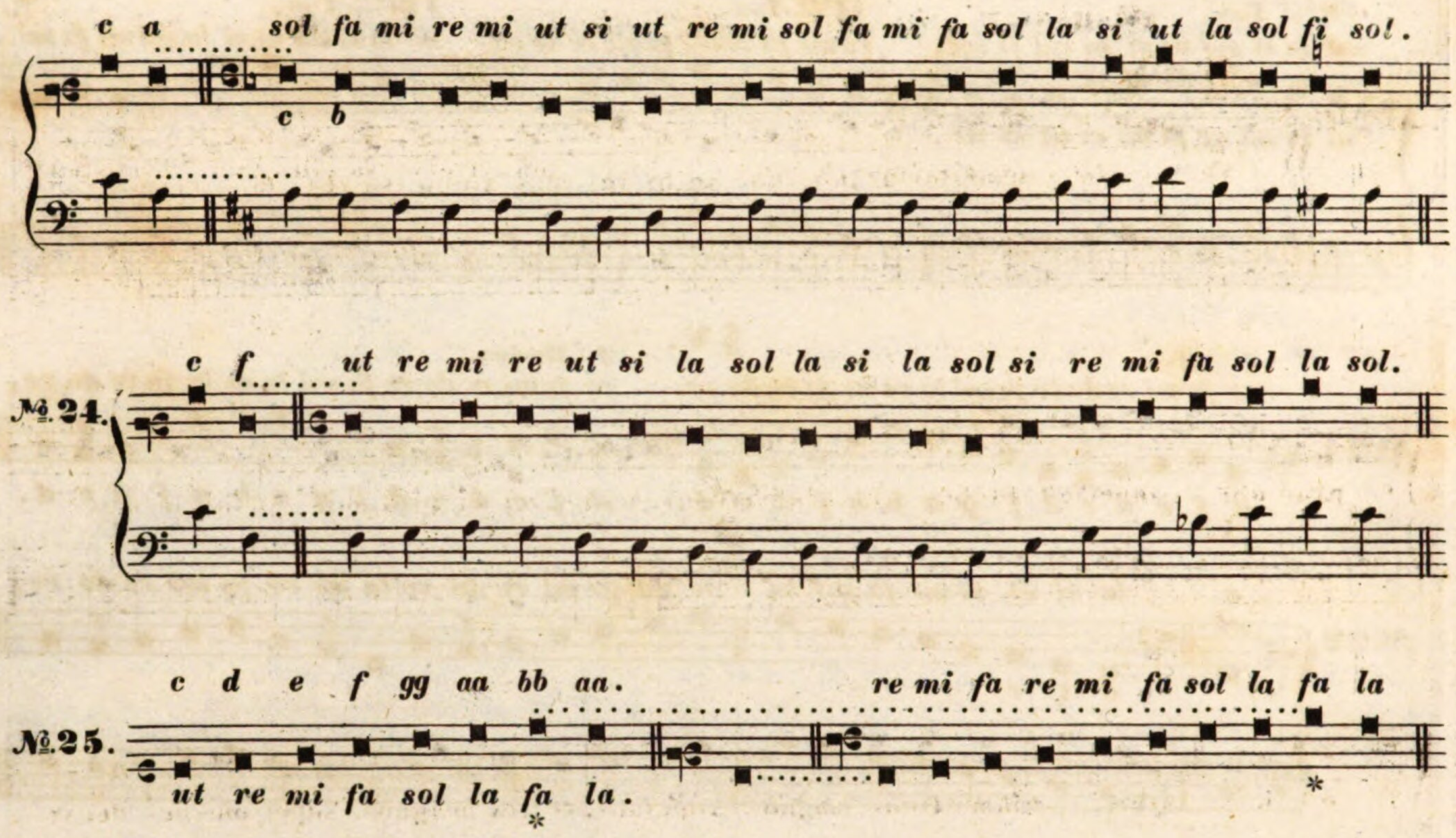

male.
a g b a c d b * d b.
mi re fa mi sol la fa si e la fa.
bene.
a g b a c d b * d b.
mi re fa mi sol la fa sa es la fa.
№ 7.
male.
f g a g a b c b c.
ut re mi re mi fa sol fa sol.
bene.
f g a g a c c a d c
ut re mi re mi fi sol fi sol mi la fi sol.
male.
a d c b c a b c
mi la sol fa sol mi fa sol.
bene.
a d c c a c g a c
mi la sol fi sol mi fi sol re mi fi sol.
male.
f a g a b a f c b c d b c.
ut mi re mi fa mi ut sol fa sol la fa sol.
bene.
f a g a b a f c c d c
ut mi re mi fa mi ut sol fi sol la fi sol.
male.
c d f e c d b c g a b c.
sol la ut sa sol la fa sol re mi fa sol.
bene.
c d f e c d c g a c
sol la ut si sol la fi sol re mi fi sol.
fa mi ut re mi fa ut re mi fa.
§ IV.
№ 8.
Finale. Confinale. Finale. Confinale. Finale. Confinale. Finale. Confinale.
1. 3. 5. 7.
№ 9
Finale.
I^ter Ton.
re mi fa sol la sa la do re sa la sol fa mi re do re fa mi sol fa mi re do re
№ 10
I^ter Ton.
re fa mi re do re
II^ter Ton.
la si ut si la sil la si sil la
re mi fa mi re do re mi do re
I^ter Ton.
sol fa mi re do re
sol


№. 11
III^ter Ton.
mi sol la si la ut si re ut si la si sol fi mi la sol fi mi.
la ut re mi re fa mi sol fa mi re mi ut si la re ut si la.
№. 12
II^ter Ton.
la si la si ut si la si sil la
re do re mi fa mi re mi do re
III^ter Ton.
sol si sol fi mi.
ut mi ut si la
II^ter Ton.
mi la sil la si sil la.
la re do re mi do re.
№. 13
IV^ter Ton.
Confinale.
sol si la si sol mi fi sol la si
ut mi re mi ut la si ut re mi
si ut re la si sol mi fi la sol la si.
mi fa sol re mi ut la si re ut re mi.
Confinale.
№. 14
V^ter Ton.
fa la sa la ut sa la sol fa sol la sol sa la sol la sol fa.
№. 15
VI^ter Ton.
ut re mi ut si la sol ut re fa mi sol la sol fa mi re mi ut la si ut.
№. 16
VII^ter Ton.
sol la si sol ut si re ut si la si sol fi sol la si sol mi fi sol.

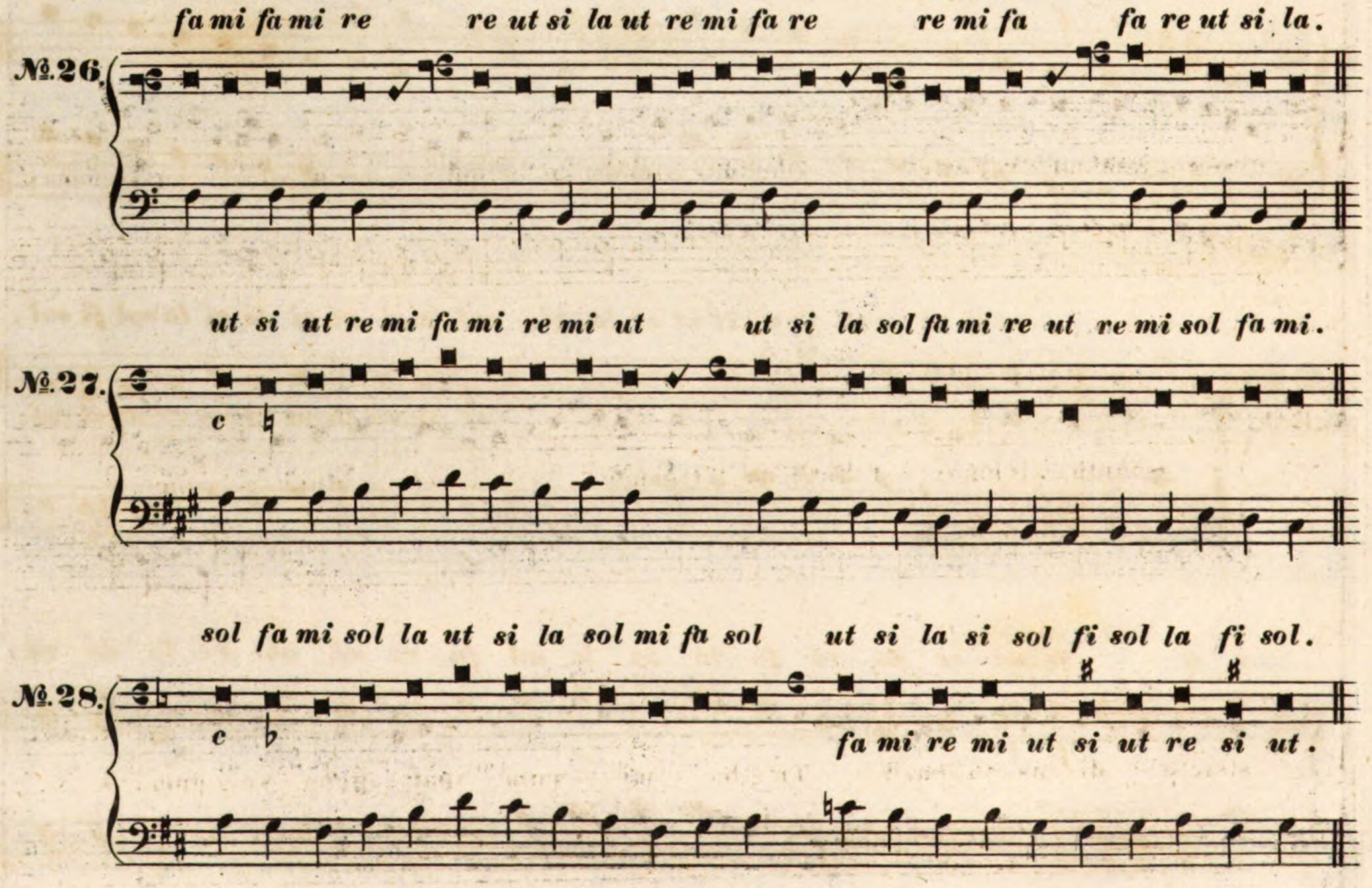

ut re mi ut fa mi sol fa mi re mi ut si ut re mi ut la si ut.
№. 17.
fa mi fa mi fa.
VIIter Ton.
VIIIter Ton.
sol si la si sol ut si la si sol fi sol la ut sol fa mi re mi re.
№. 18.
ut mi re mi ut fa mi re mi ut si ut re fa sol fa
VIIIter Ton.
sol la sol ut si ut re si ut la sol fa la sol mi fa mi re mi ut re mi re.
№. 19.
Iter Ton.
re do re mi fa sol la sa la.
VIter Ton.
la sol la si ut re mi fa mi.
VIIIter Ton.
re ut re mi fa sol la si la.
№. 20
IIter Ton.
la si la si ut si la.
re do re mi fa mi re
VIter Ton.
mi re mi fa sol fa mi.
VIIIter Ton.
la sol la si ut si la.
IIIter Ton.
mi sol la si sol fi mi
la ut re mi ut si la.
VIter Ton.
si re mi fa re ut si
VIIIter Ton.
mi sol la si sol fa mi.



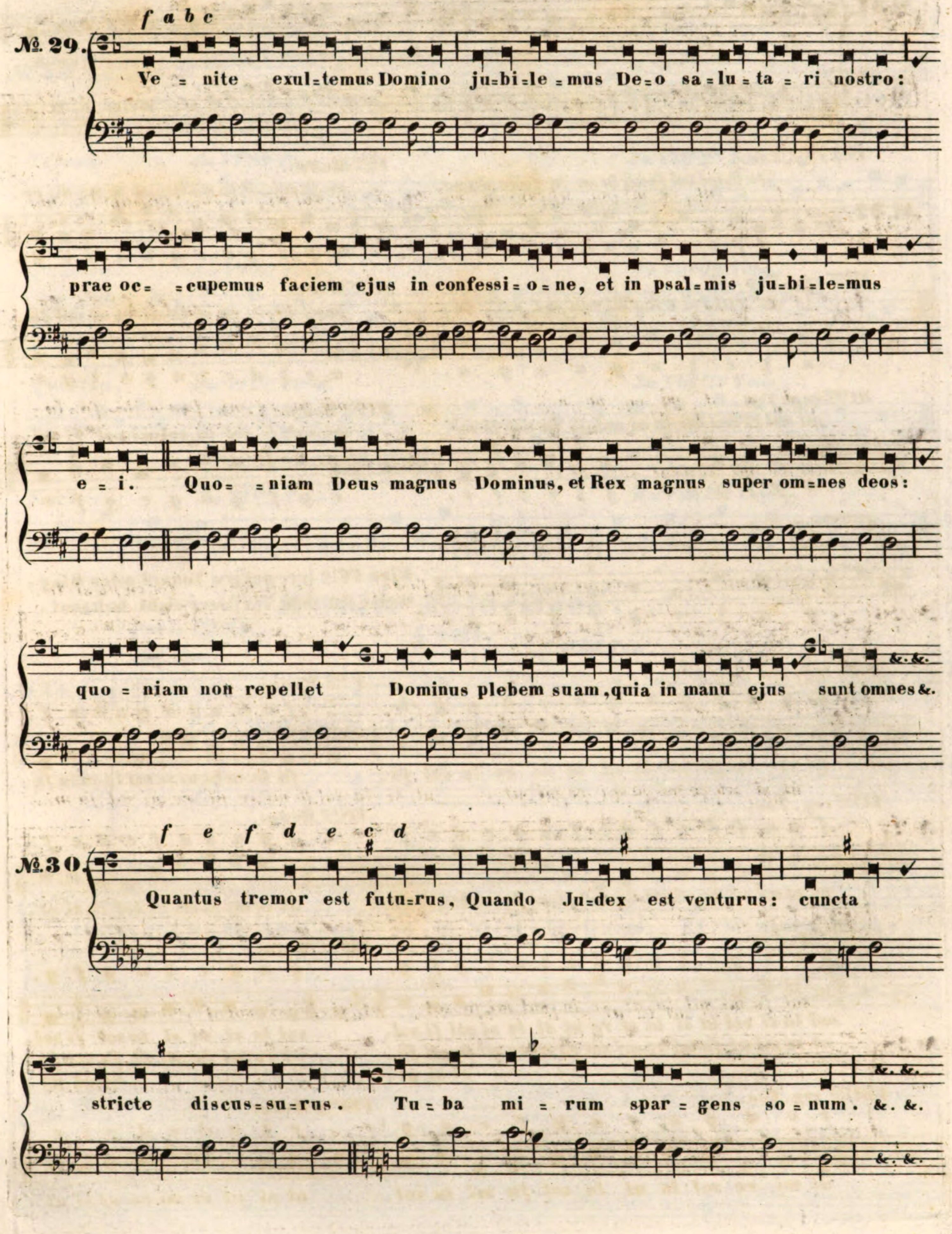
*) Guido's Epist. ad fratr. Mich.


c a sol fa mi re mi ut si ut re mi sol fa mi fa sol la si ut la sol fi sol.
c b
c f ut re mi re ut si la sol la si la sol si re mi fa sol la sol.
№ 24.
c d e f gg aa bb aa. re mi fa re mi fa sol la fa la
№ 25.
ut re mi fa sol la fa la.

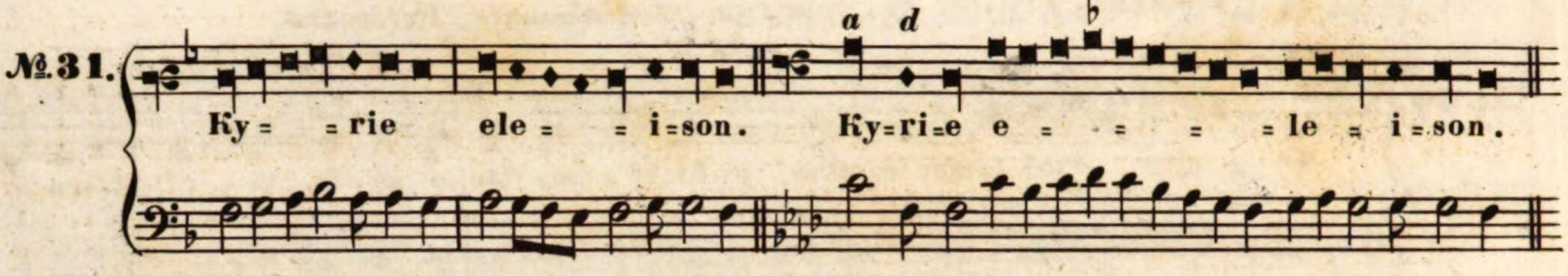
§ VI.


fa mi fa mi re re ut si la ut re mi fa re re mi fa fa re ut si la.
№ 26.
ut si ut re mi fa mi re mi ut ut si la sol fa mi re ut re mi sol fa mi.
№ 27.
c
sol fa mi sol la ut si la sol mi fa sol ut si la si sol fi sol la fi sol.
№ 28.
c
fa mi re mi ut si ut re si ut.

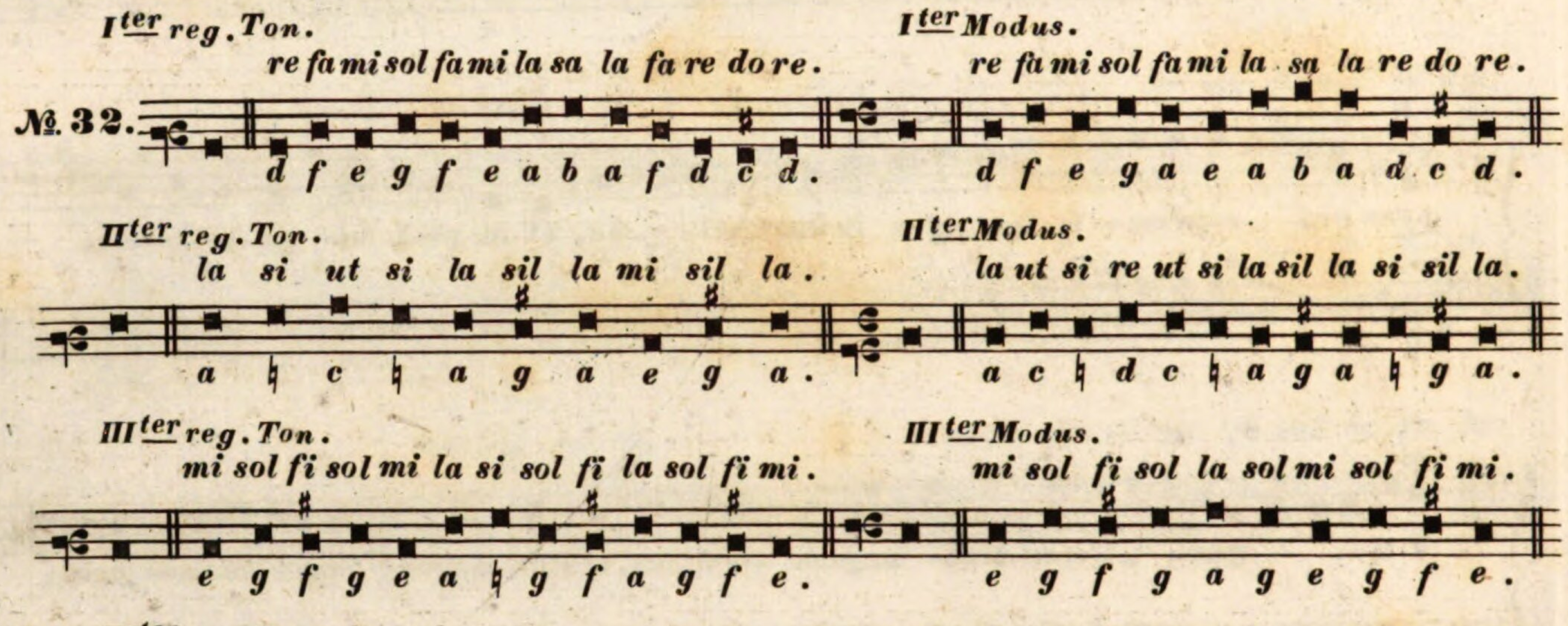
Psalm, *Venite:* aus dem röm. *Antiphonale: Folio 24.*

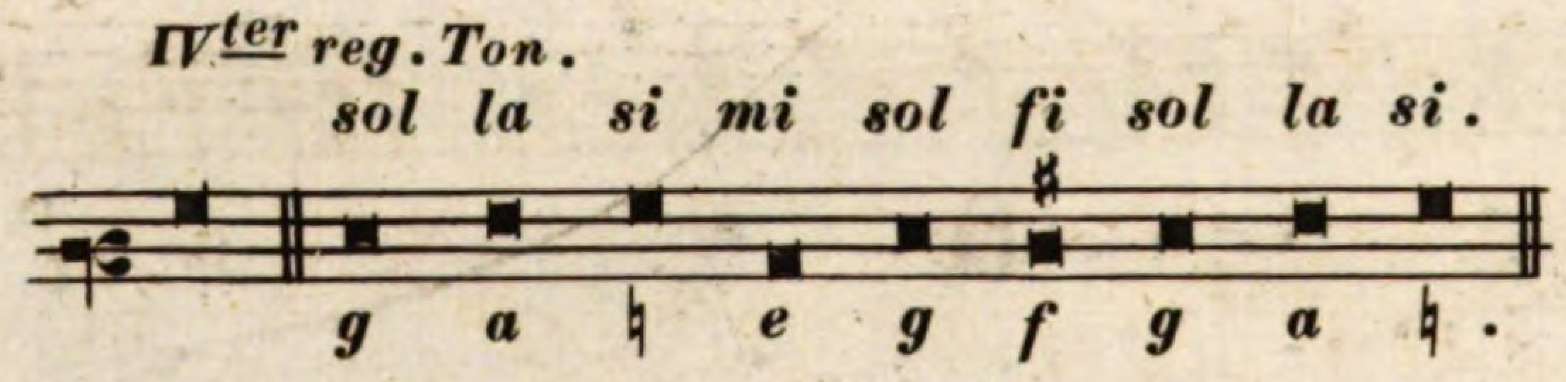


№ 31.

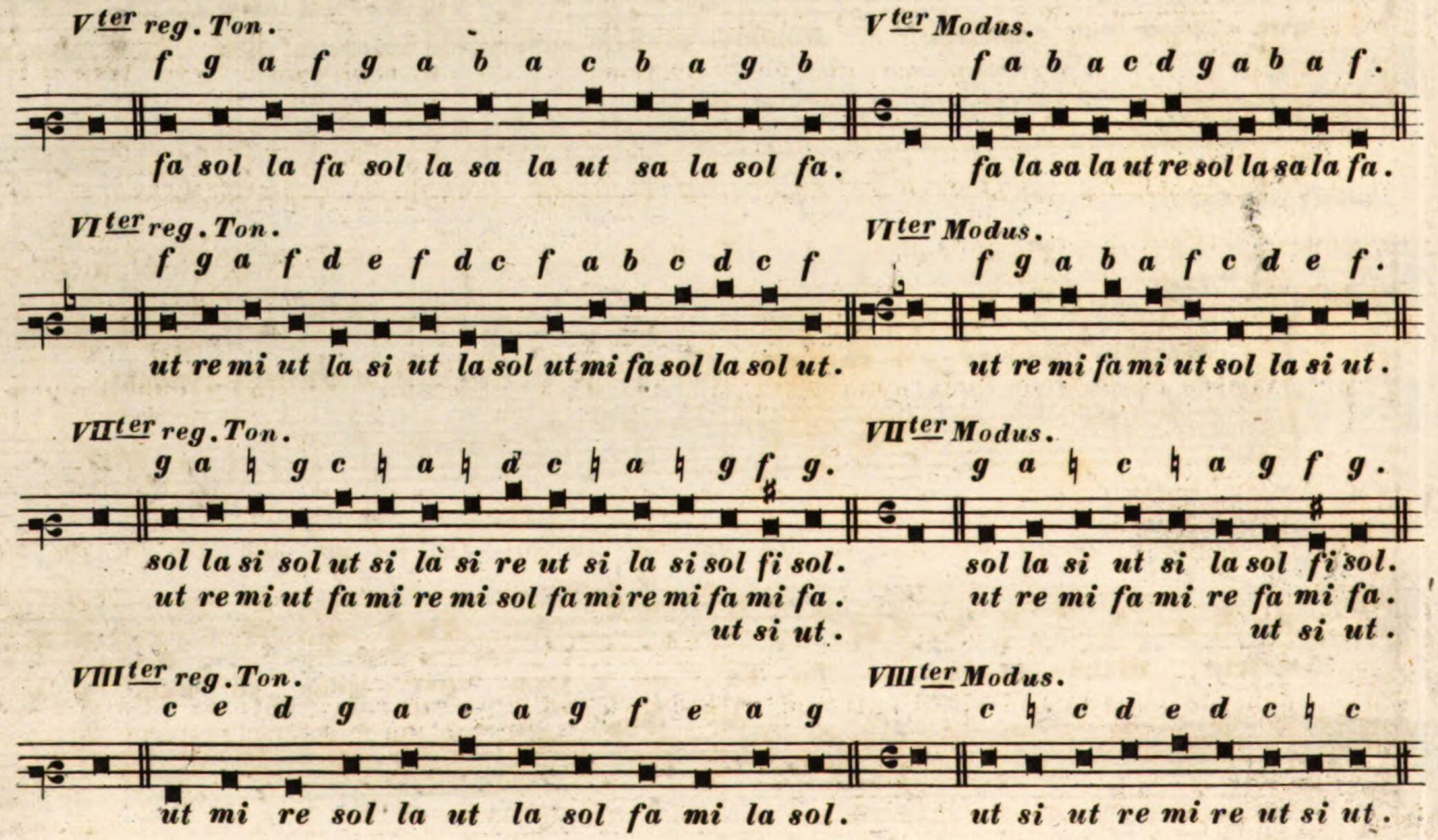


№ 32.

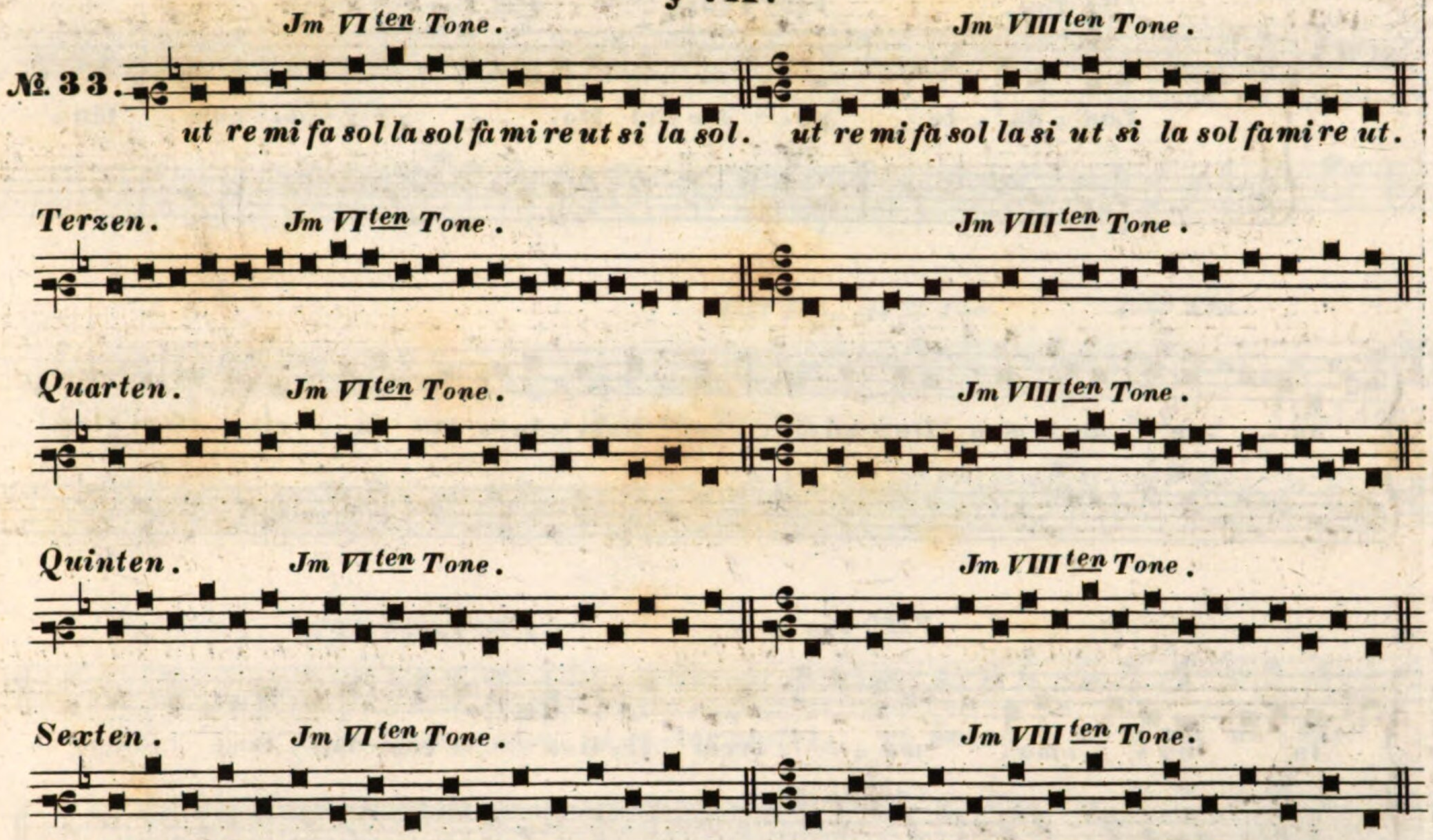




Eine IVte irreguläre Tonart oder Sing=weise, ist dem Verfasser nicht bekannt.



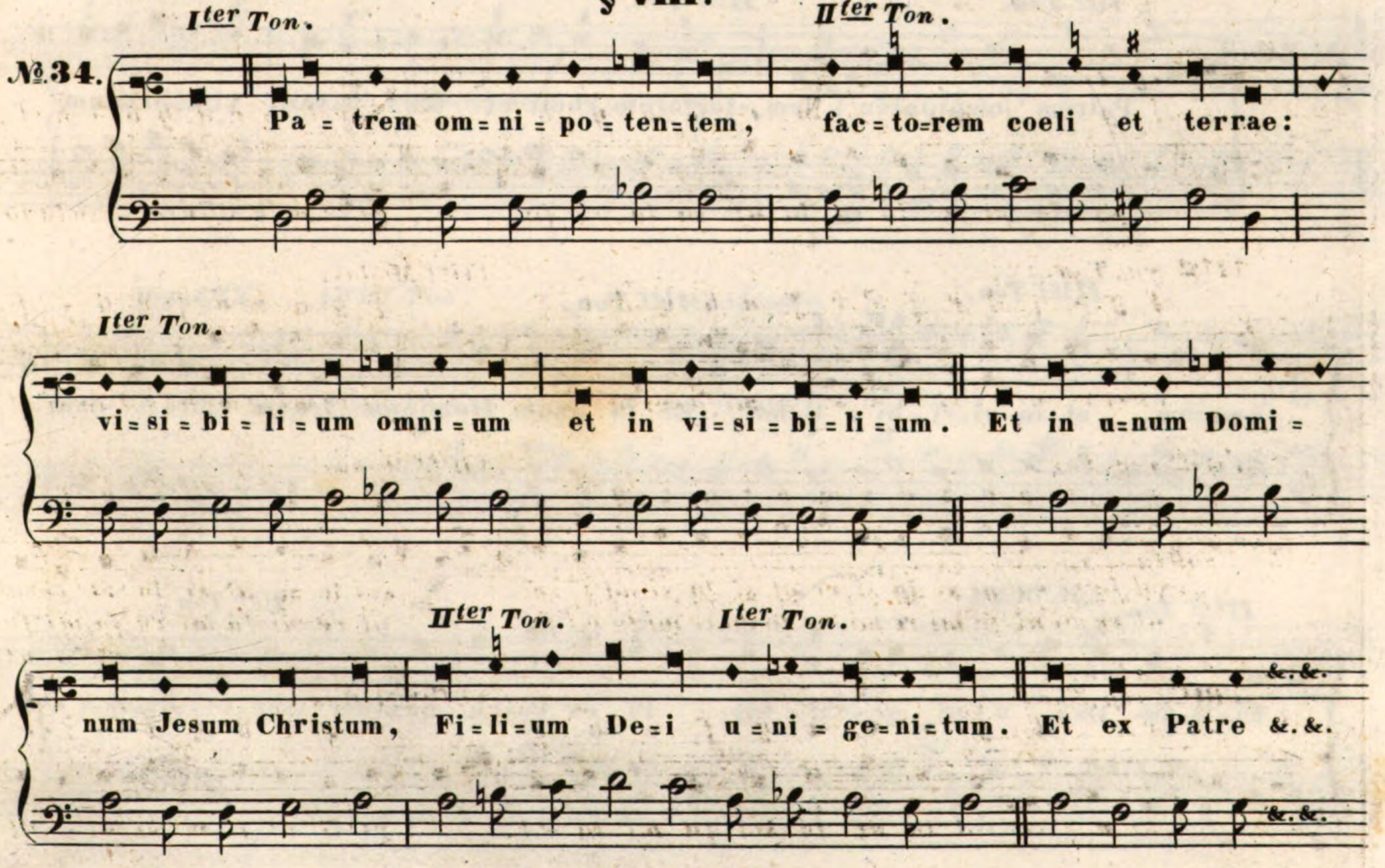
§ VII.

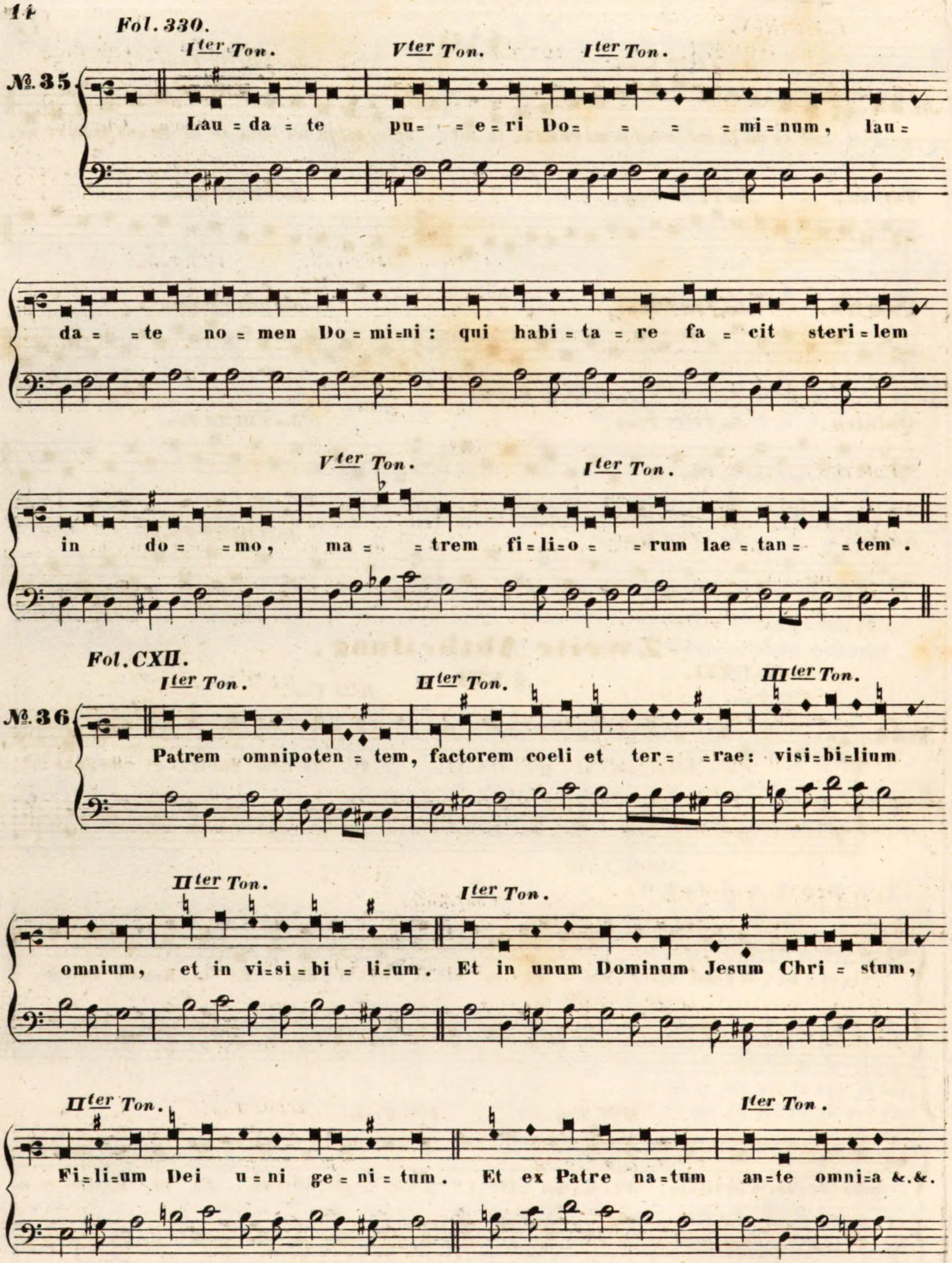


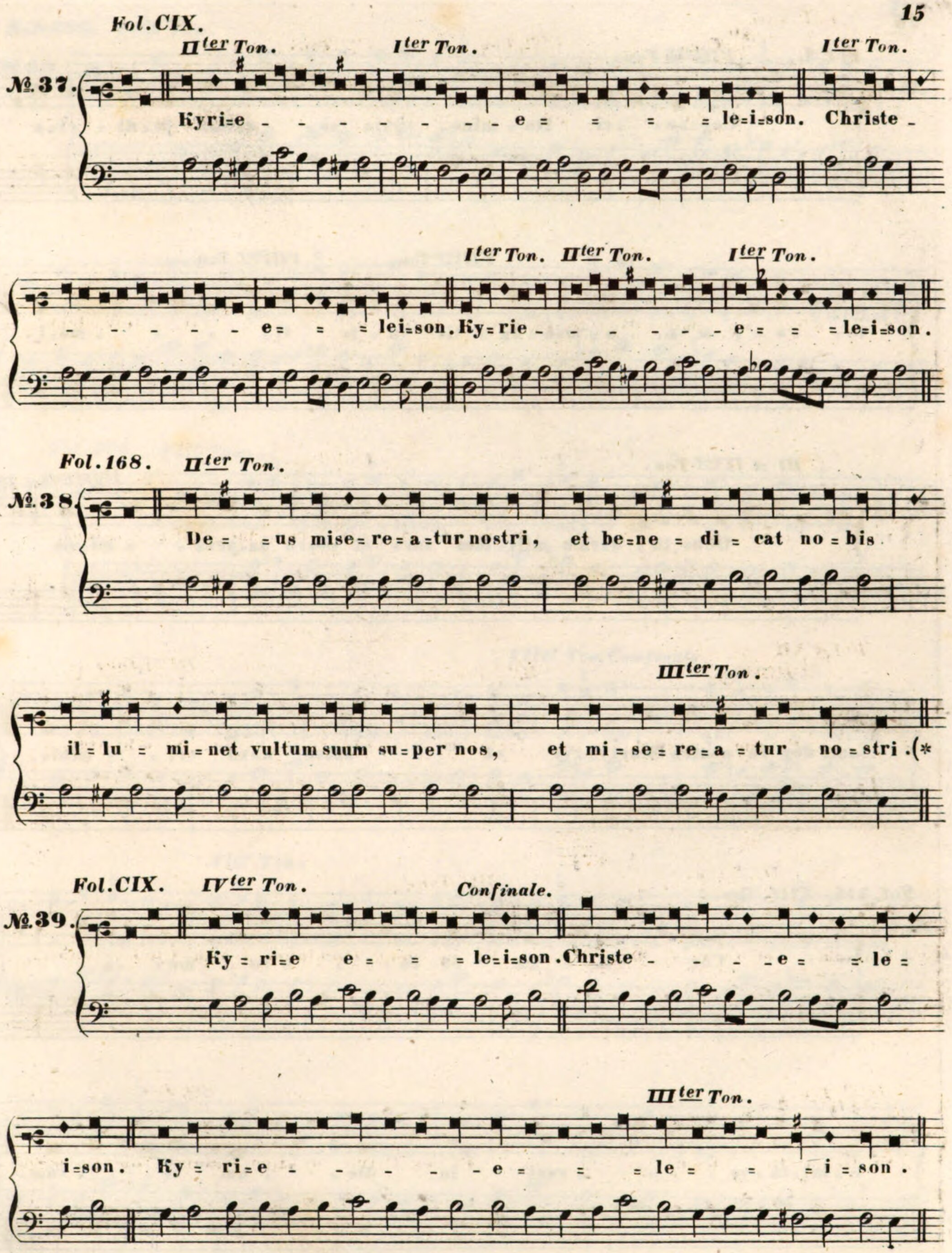
Zweite Abtheilung.

Folio CXXI.

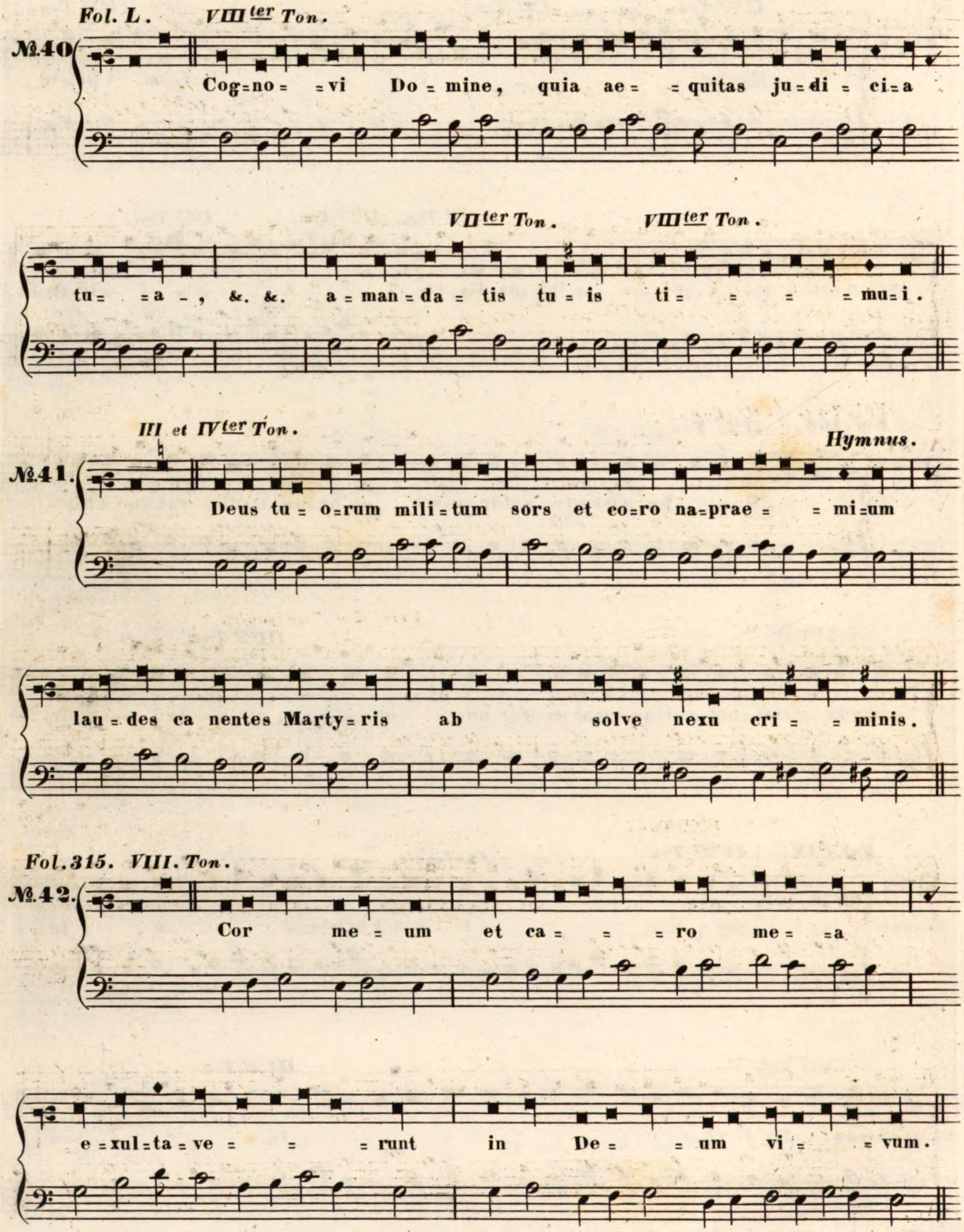
§ VIII.

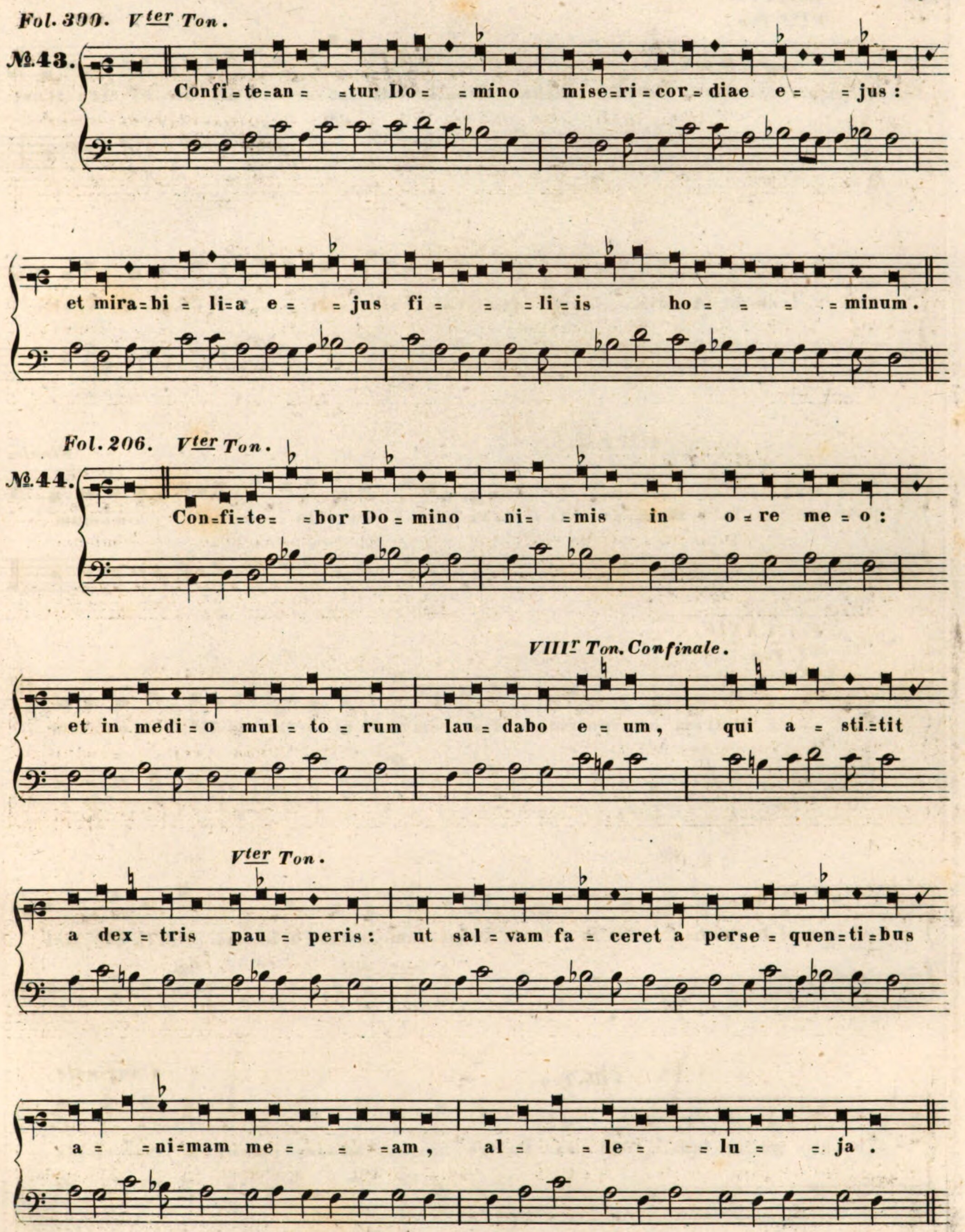


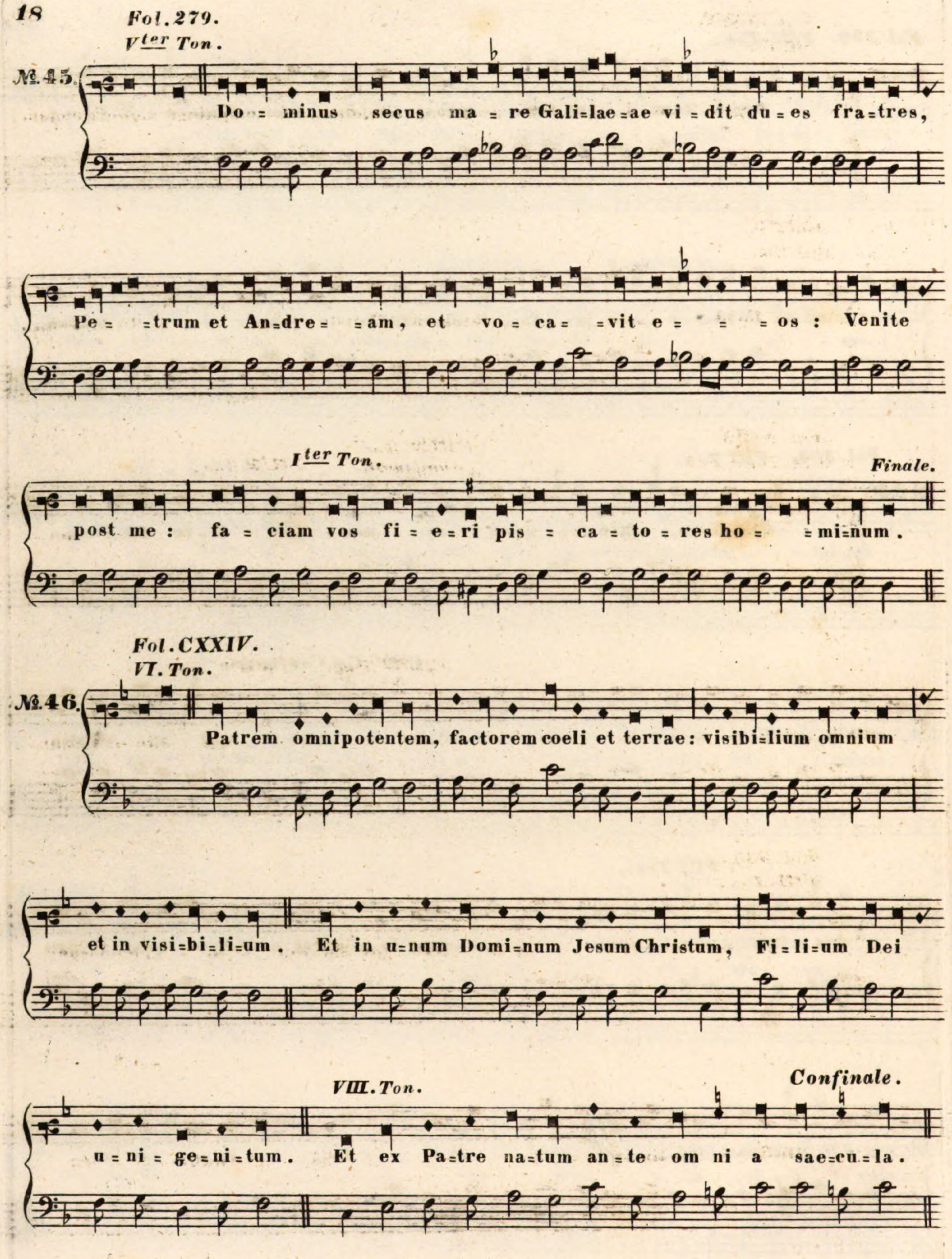

Fol. 330.
Iter Ton.
Vter Ton.
Iter Ton.
№ 35
Lau = da = te pu= = e = ri Do= = = = mi = num, lau=
da = = te no = men Do = mi=ni : qui habi = ta = re fa = cit steri = lem
Vter Ton.
Iter Ton.
in do = = mo, ma = = trem fi = li=o = = rum lae = tan = = tem.
Fol. CXII.
Iter Ton.
IIter Ton.
IIIter Ton.
№ 36
Patrem omnipoten = tem, factorem coeli et ter= =rae: visi=bi=lium
IIter Ton.
Iter Ton.
omnium, et in vi=si = bi = li=um. Et in unum Dominum Jesum Chri = stum,
IIter Ton.
Iter Ton.
Fi=li=um Dei u = ni ge = ni = tum. Et ex Patre na=tum an=te omni=a &.&.

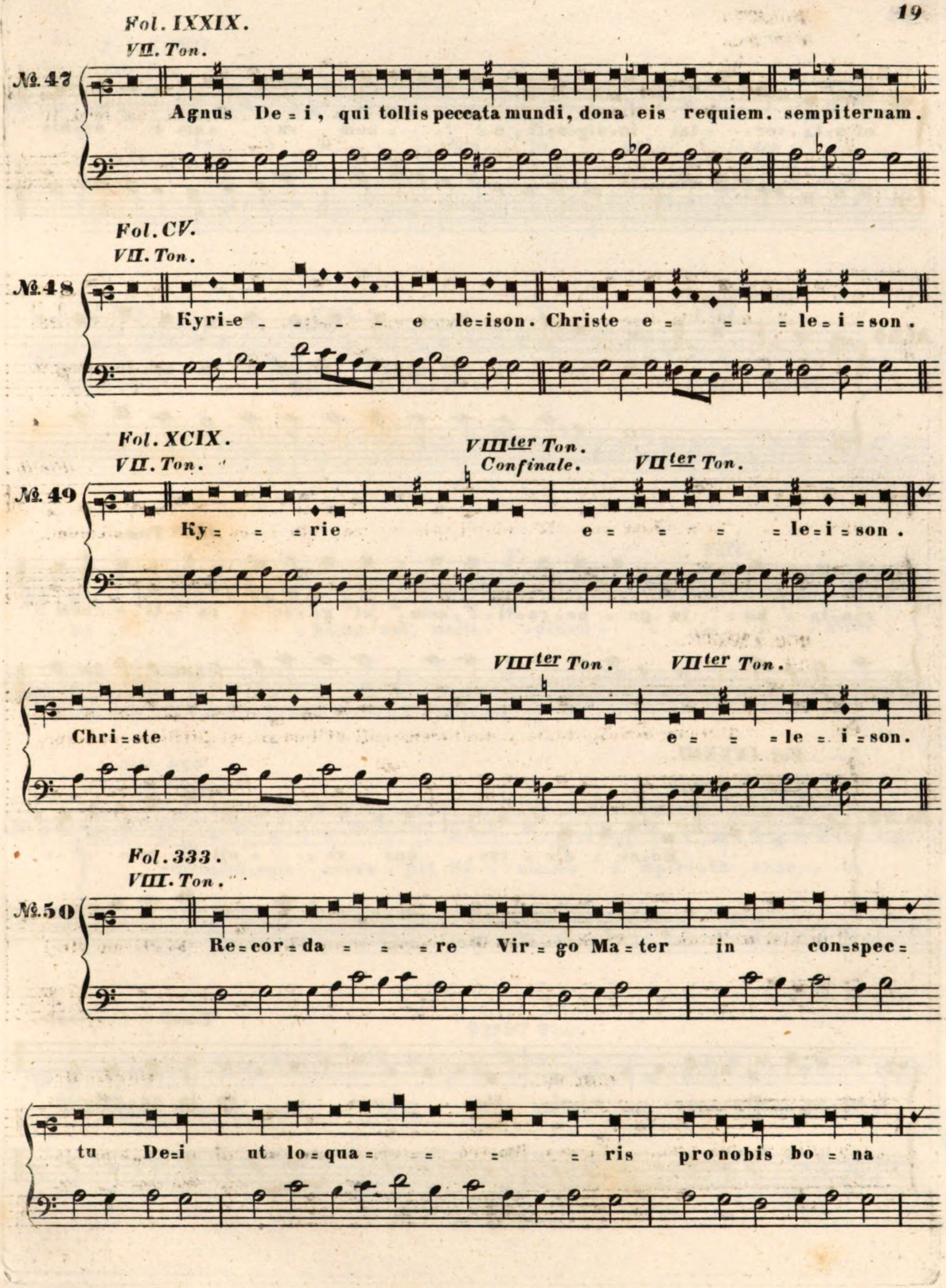


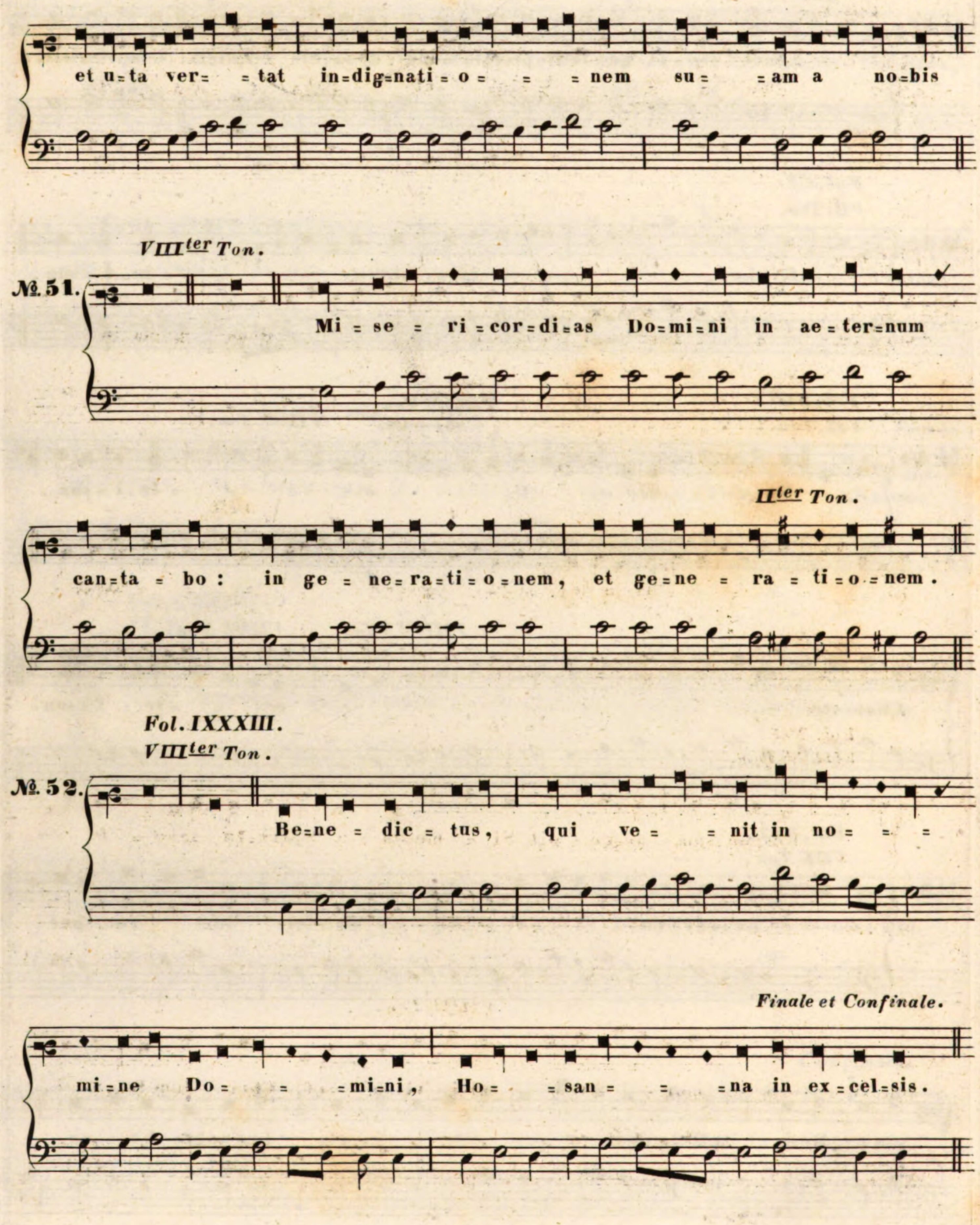
*) Bei jedem einfachen und doppelten Striche, ist die Note oder der Ton etwas länger auszuhalten.

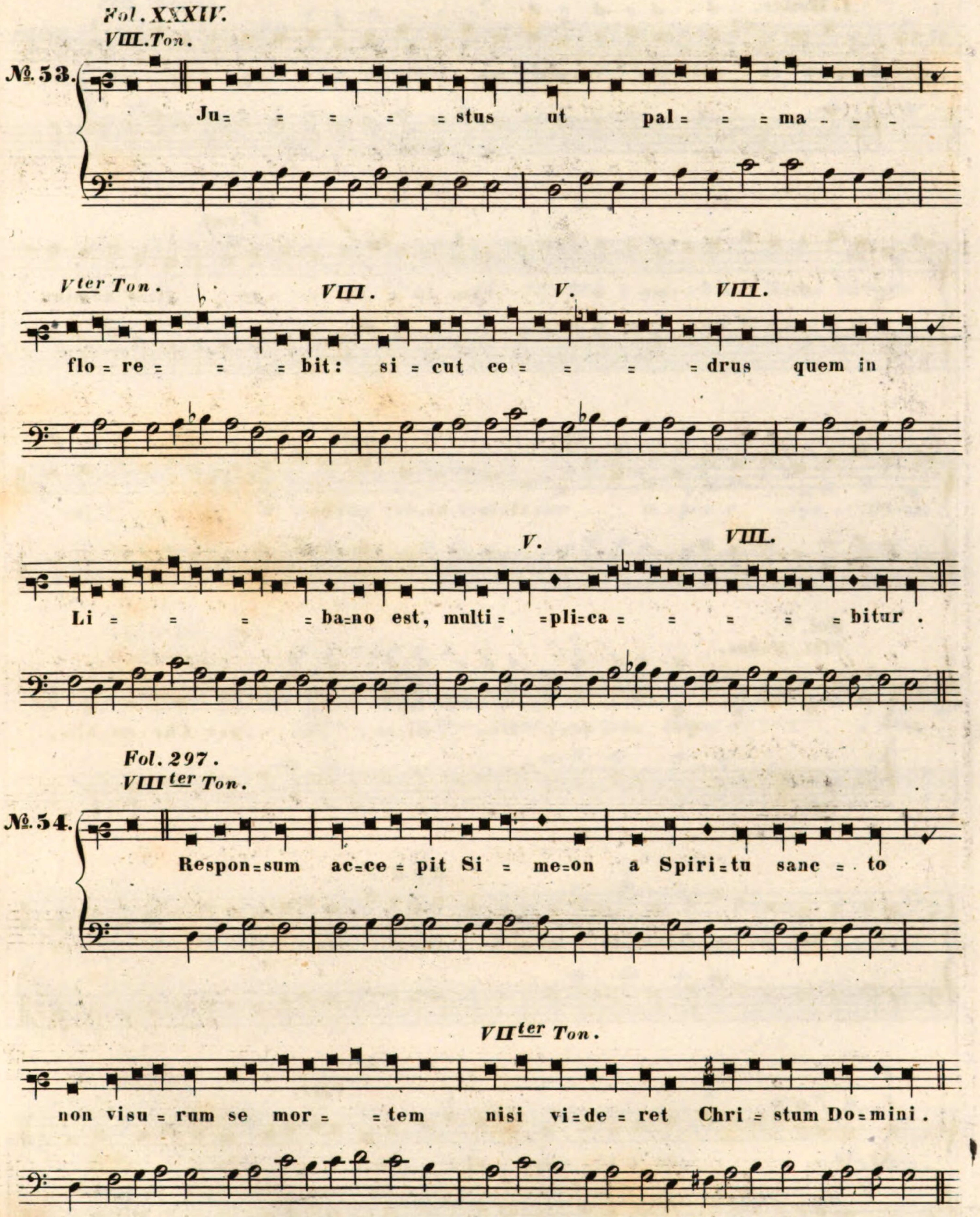

Fol. L. VIII ter Ton.
№40.
Cog=no= =vi Do=mine, quia ae= =quitas ju=di=ci=a
VII ter Ton. VIII ter Ton.
tu= =a-, &. &. a=man=da=tis tu=is ti= = = =mu=i.
III et IV ter Ton.
Hymnus.
№41.
Deus tu=o=rum mili=tum sors et co=ro na=prae= =mi=um
lau=des ca nentes Marty=ris ab solve nexu cri= =minis.
Fol. 315. VIII. Ton.
№42.
Cor me=um et ca= = =ro me= =a
e=xul=ta=ve= = =runt in De= =um vi= =vum.

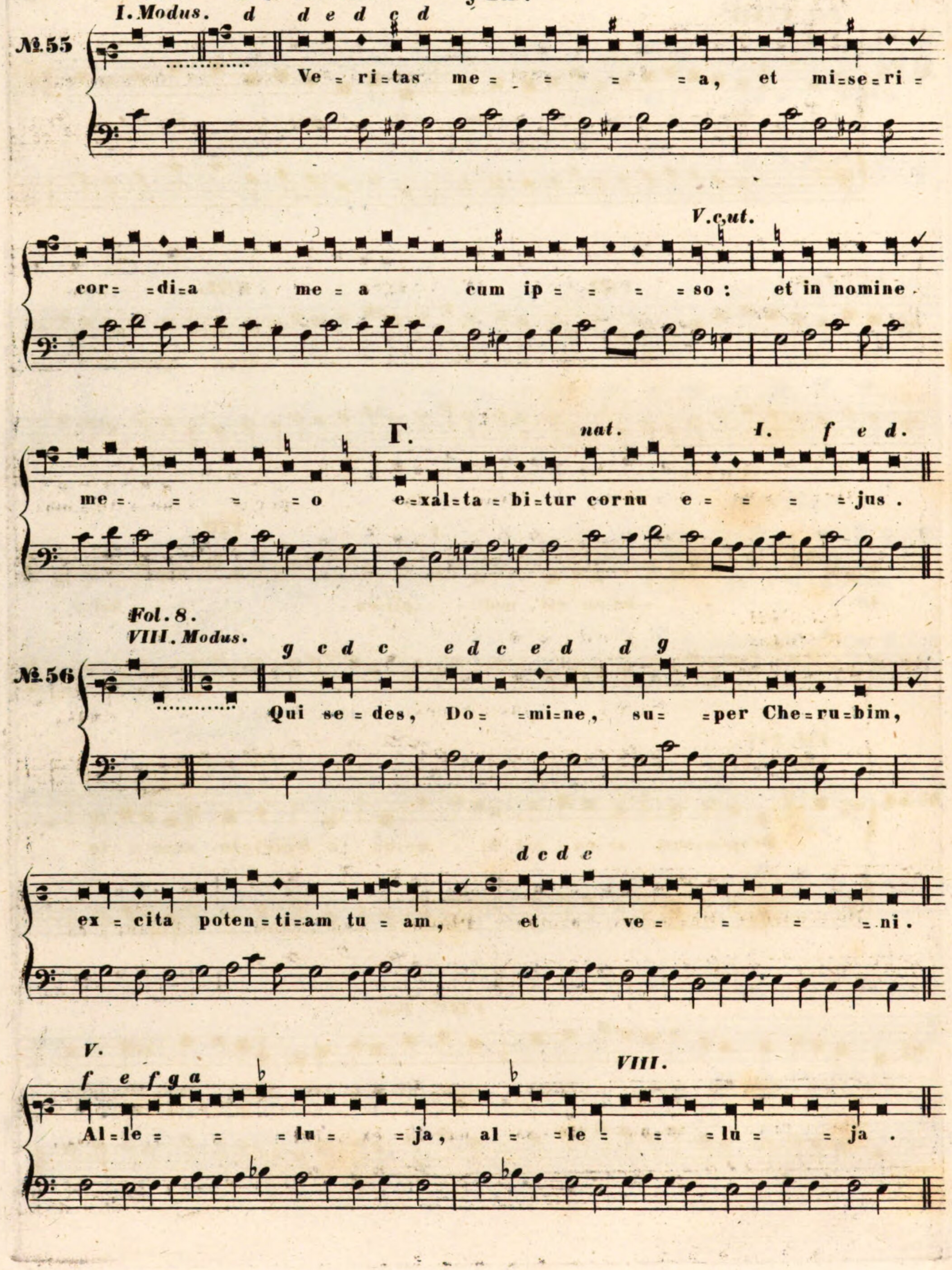

Fol. 390. Vter Ton.
№ 43.
Confi = te = an = = tur Do = = mino mise = ri = cor = diae e = = jus :
et mira = bi = li = a e = = jus fi = = = li = is ho = = = = minum .
Fol. 206. Vter Ton.
№ 44.
Con = fi = te = = bor Do = mino ni = = mis in o = re me = o :
VIIIr Ton. Confinale.
et in medi = o mul = to = rum lau = dabo e = um , qui a = sti = tit
Vter Ton.
a dex = tris pau = peris : ut sal = vam fa = ceret a perse = quen = ti = bus
a = = ni = mam me = = = am , al = = le = = lu = = ja .

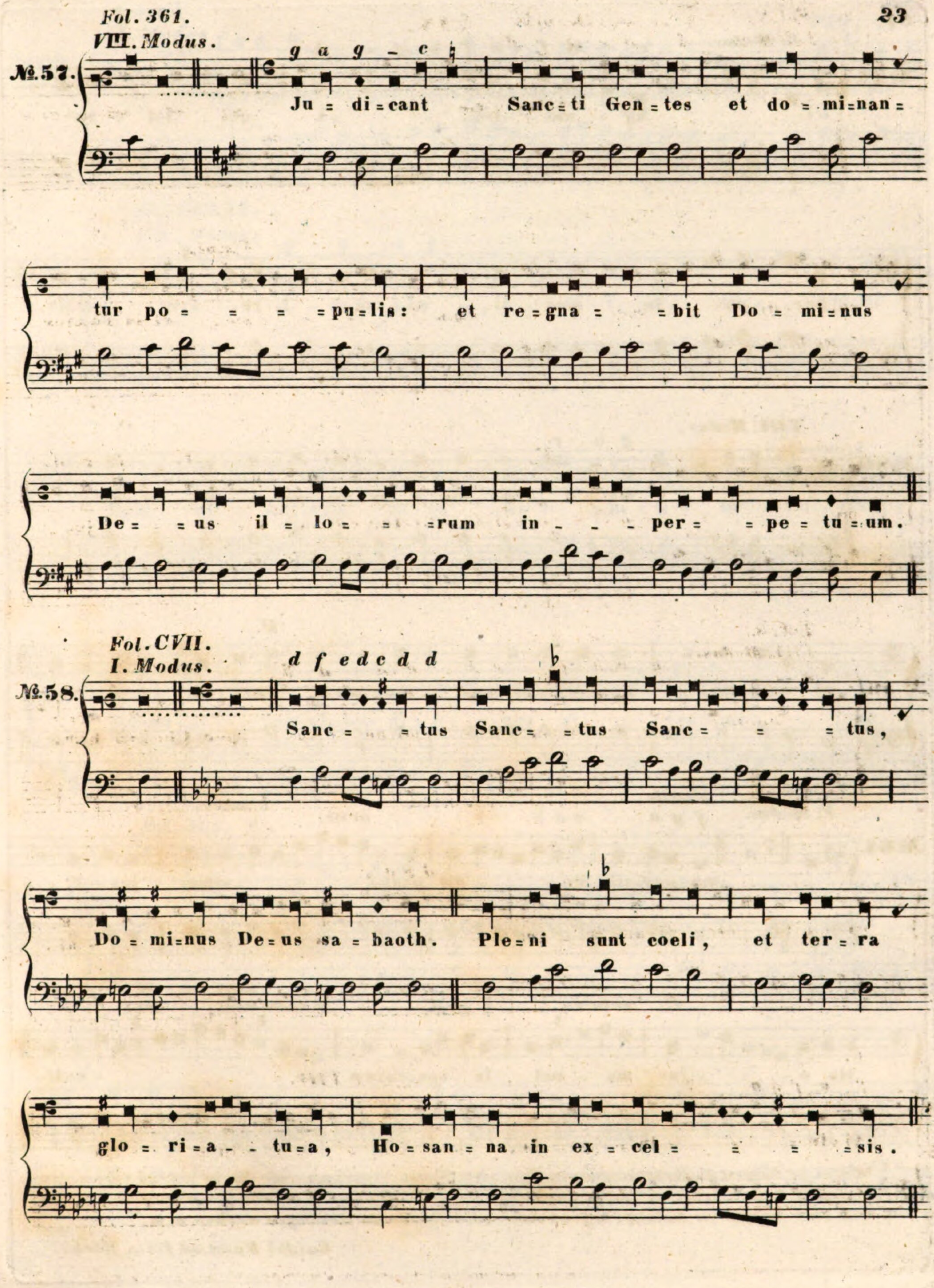

Fol. 279.
Vter Ton.
№ 45.
Do = minus secus ma = re Gali=lae=ae vi = dit du = es fra=tres,
Pe = =trum et An=dre = =am, et vo = ca = =vit e = = =os : Venite
Iter Ton.
Finale.
post me : fa = ciam vos fi = e=ri pis = ca = to = res ho = =mi=num.
Fol. CXXIV.
VI. Ton.
№ 46.
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae: visibi=lium omnium
et in visi=bi=li=um. Et in u=num Domi=num Jesum Christum, Fi=li=um Dei
VIII. Ton.
Confinale.
u = ni = ge=ni=tum. Et ex Pa=tre na=tum an=te om ni a sae=cu=la.

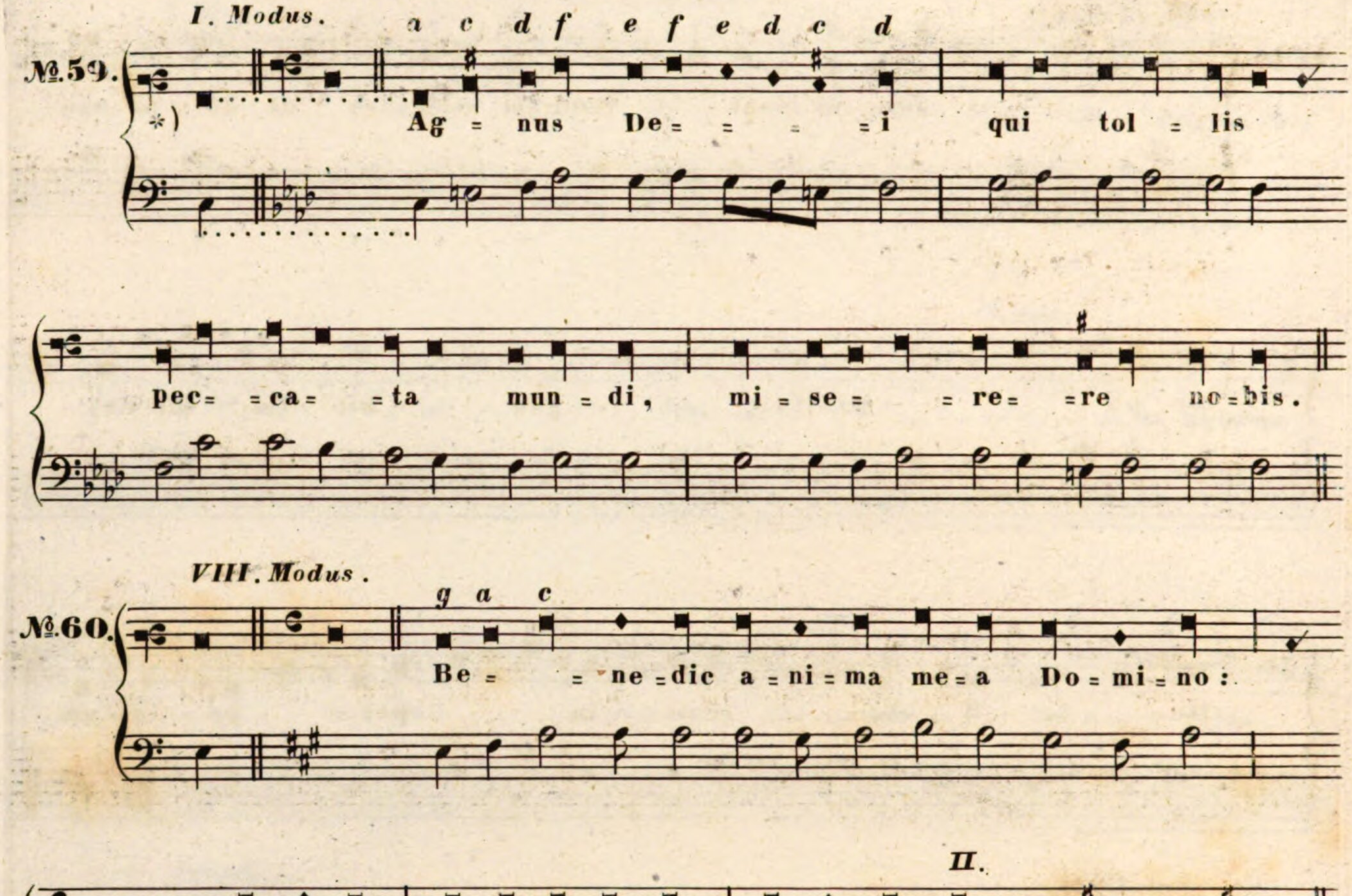

Fol. IXXIX.
VII. Ton.
№ 47
Agnus De = i, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. sempiternam.
Fol. CV.
VII. Ton.
№ 48
Kyri=e _ _ _ _ e le=ison. Christe e = = = le = i = son.
Fol. XCIX.
VII. Ton.
VIIIter Ton.
Confinale.
VIIter Ton.
№ 49
Ky = = = rie e = = = = le = i = son.
VIIIter Ton.
VIIter Ton.
Chri = ste e = = = le = i = son.
Fol. 333.
VIII. Ton.
№ 50
Re = cor = da = = = re Vir = go Ma = ter in con=spec =
tu De=i ut lo = qua = = = = ris pro nobis bo = na


et u=ta ver= =tat in=dig=nati=o= = =nem su= =am a no=bis
VIIIter Ton.
№ 51.
Mi = se = ri = cor=di=as Do=mi=ni in ae = ter=num
IIter Ton.
can=ta = bo : in ge = ne=ra=ti=o=nem, et ge=ne = ra = ti=o=nem.
Fol. IXXXIII.
VIIIter Ton.
№ 52.
Be=ne = dic = tus, qui ve = =nit in no = = =
Finale et Confinale.
mi=ne Do = = =mi=ni, Ho = =san = = =na in ex=cel=sis.


Fol. XXXIV.
VIII. Ton.
№ 53.
Ju = = = = = stus ut pal = = = ma - - -
Vter Ton.
VIII.
V.
VIII.
flo = re = = = bit: si = cut ce = = = = drus quem in
V.
VIII.
Li = = = = ba = no est, multi = = pli = ca = = = = = bitur.
Fol. 297.
VIIIter Ton.
№ 54.
Respon = sum ac = ce = pit Si = me = on a Spiri = tu sanc = to
VIIter Ton.
non visu = rum se mor = = tem nisi vi = de = ret Chri = stum Do = mini.

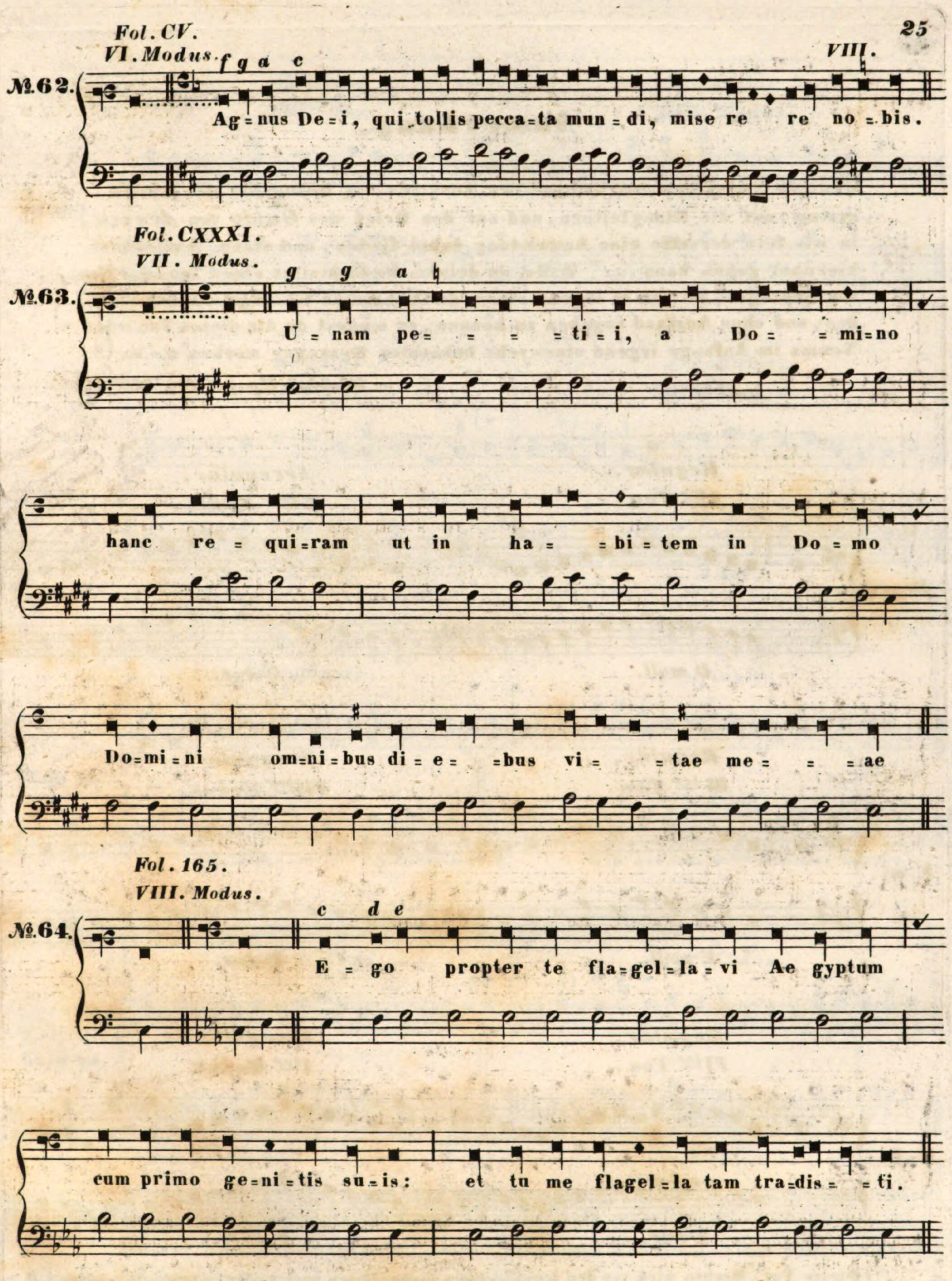

Fol.X. Γ & nat. Hexach. § IX.
I. Modus.
№ 55
Ve = ri = tas me = = = = a, et mi = se = ri =
cor = = di = a me = a cum ip = = = = so: et in nomine
V. c. ut.
me = = = = o e = xal = ta = bi = tur cornu e = = = = jus.
Γ. nat. I. f e d.
Fol. 8.
VIII. Modus.
№ 56
Qui se = des, Do = = mi = ne, su = = per Che = ru = bim,
ex = cita poten = ti = am tu = am, et ve = = = = ni.
V.
VIII.
Al = le = = = lu = = ja, al = = le = = = lu = = ja.


Fol. 361.
VIII. Modus.
№ 57.
g a g – c
Ju = di = cant Sanc = ti Gen = tes et do = mi = nan =
tur po = = = = pu = lis: et re = gna = = bit Do = mi = nus
De = = us il = lo = = = rum in – – – per = = pe = tu = um.
Fol. CVII.
I. Modus.
№ 58.
d f e d c d d
Sanc = = tus Sanc = = tus Sanc = = = tus,
Do = mi = nus De = us sa = baoth. Ple = ni sunt coeli, et ter = ra
glo = ri = a – – tu = a, Ho = san = na in ex = cel = = = = sis.



*) "Willst du deinem Gedächtnisse einen Ton oder Neuma einprägen, um ihn in irgend einem dir bekannten Gesange wieder zu finden, und ohne Anstand angeben zu können, so mögest du dir diesen Ton oder Neuma im Anfange irgend eines sehr bekannten Gesanges merken &. &."

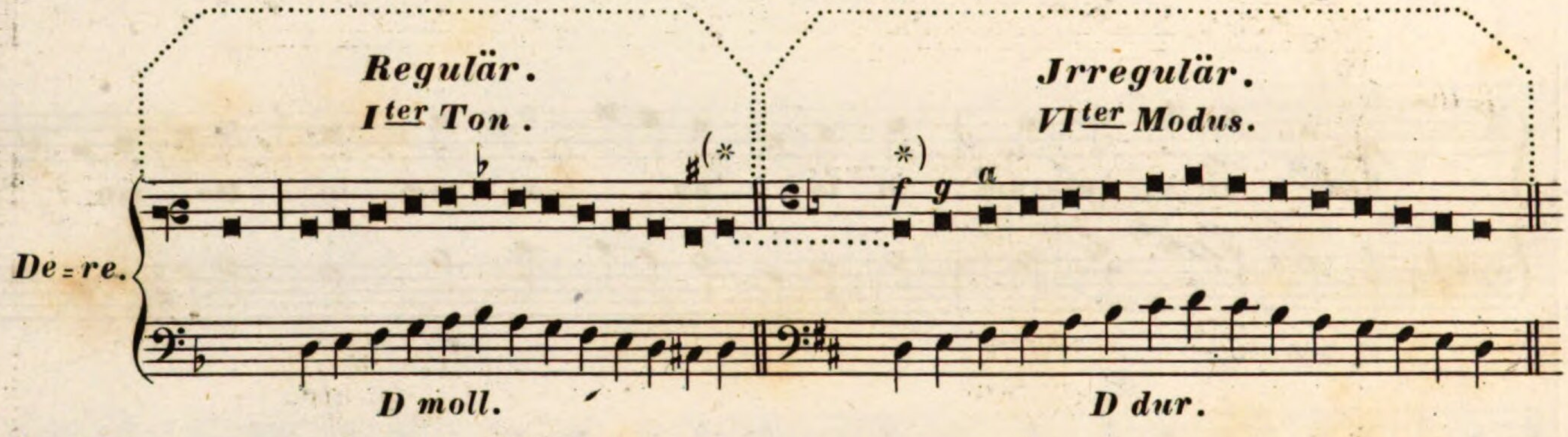
Guido^s. Epist. ad fratr. Mich.

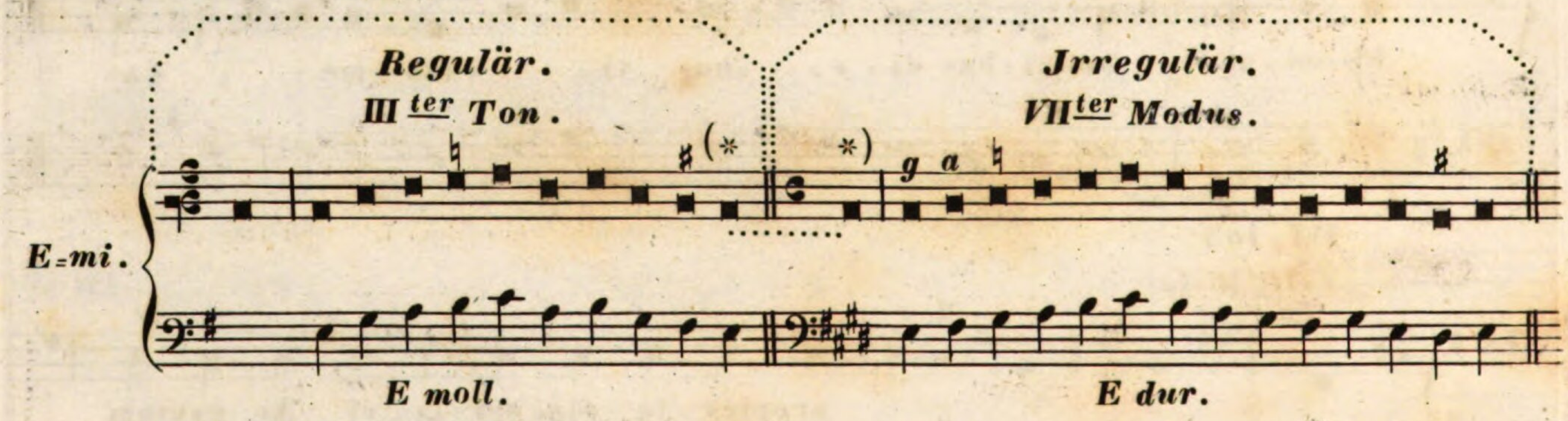

Fol. CV.
VI. Modus.
f g a c
VIII.
№ 62.
Ag=nus De=i, qui tollis pecca=ta mun=di, mise re re no=bis.
Fol. CXXXI.
VII. Modus.
g g a
№ 63.
U=nam pe= = = =ti=i, a Do= =mi=no
hanc re=qui=ram ut in ha= =bi=tem in Do=mo
Do=mi=ni om=ni=bus di=e= =bus vi= =tae me= = =ae
Fol. 165.
VIII. Modus.
c d e
№ 64.
E=go propter te fla=gel=la=vi Ae gyptum
cum primo ge=ni=tis su=is: et tu me flagel=la tam tra=dis= =ti.

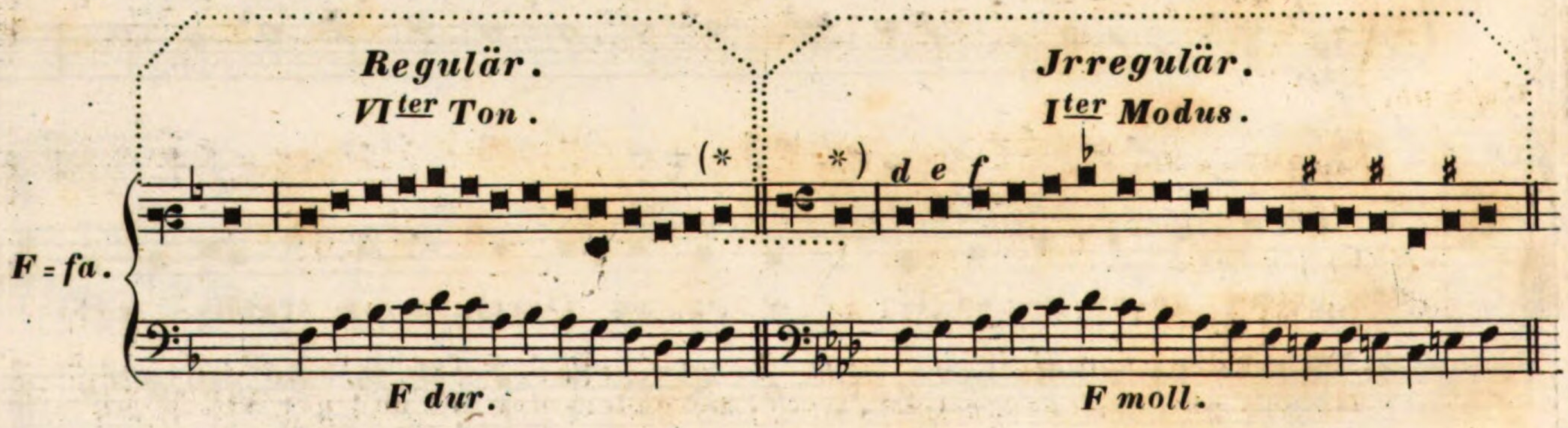
Anmerkung,

Über die regulären und irregulären Tonarten, in Bezug auf das Linien=system, auf die Klangleitern, und auf den Brief des *Guido* von *Arezzo*, in wie fern derselbe eine Anwendung dabei finden, und einen Aufschluss hierüber geben kann. — " Willst du deinem Gedächtnisse einen Ton oder Neuma einprägen, um ihn in irgend einem dir bekannten Gesange wieder zu finden, und ohne Anstand angeben zu können, so mögest du dir diesen Ton oder Neuma im Anfange irgend eines sehr bekannten Gesanges merken" u.s.w. (*

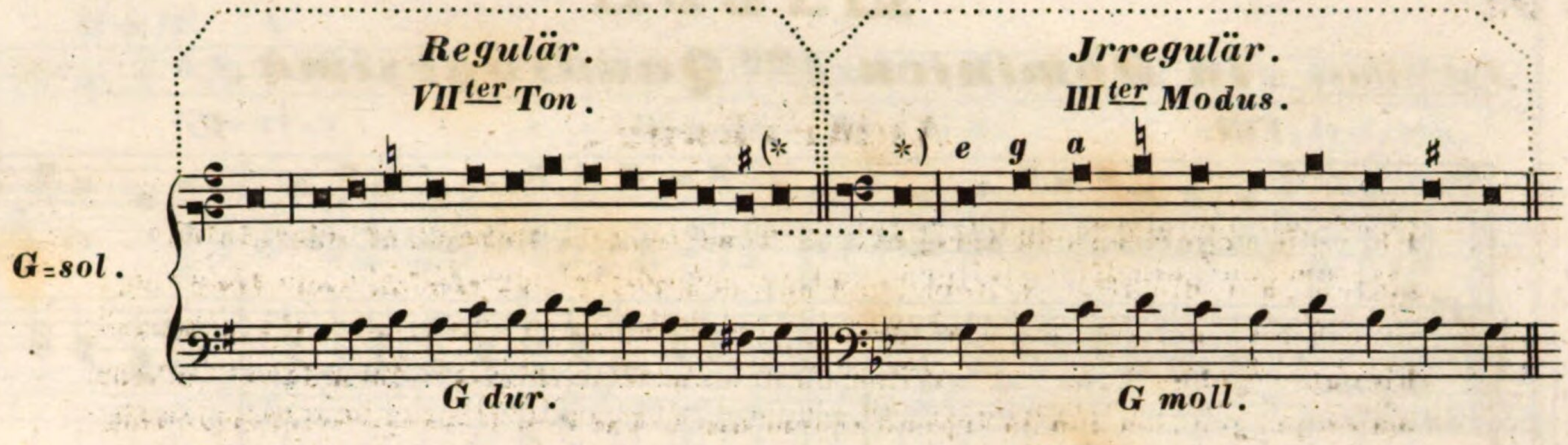
Guido^s Ep. ad fr. Mich.

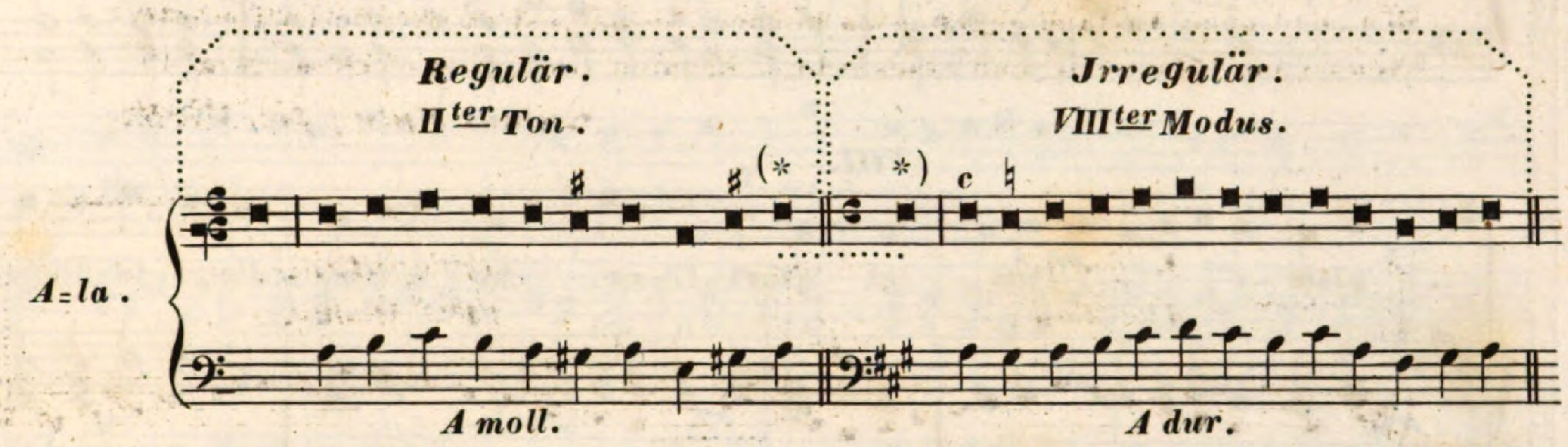


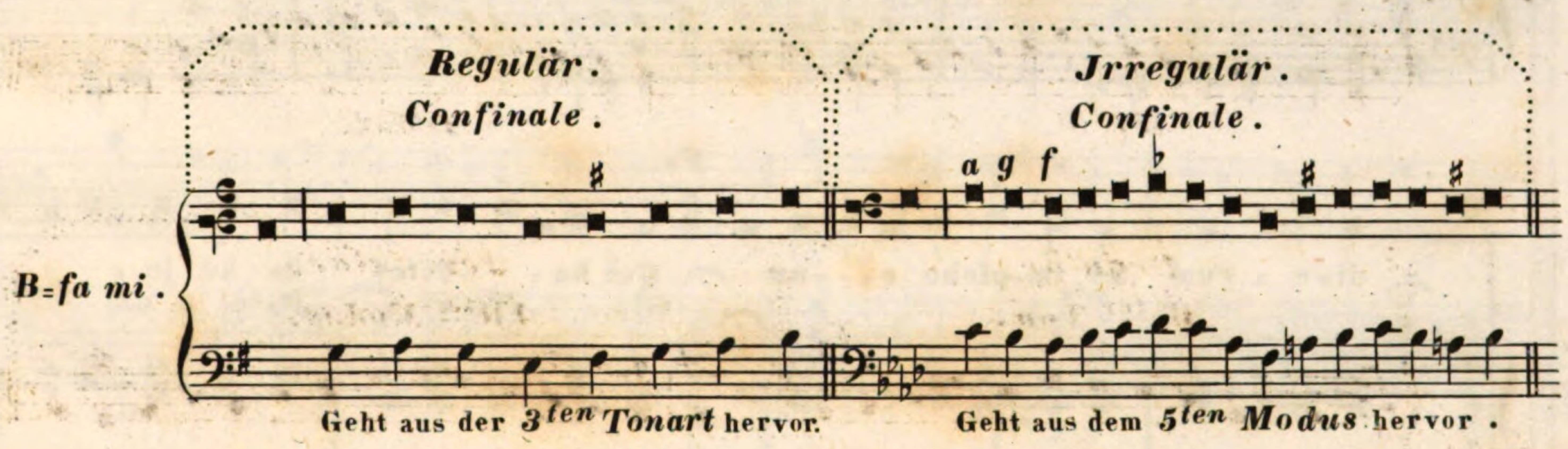


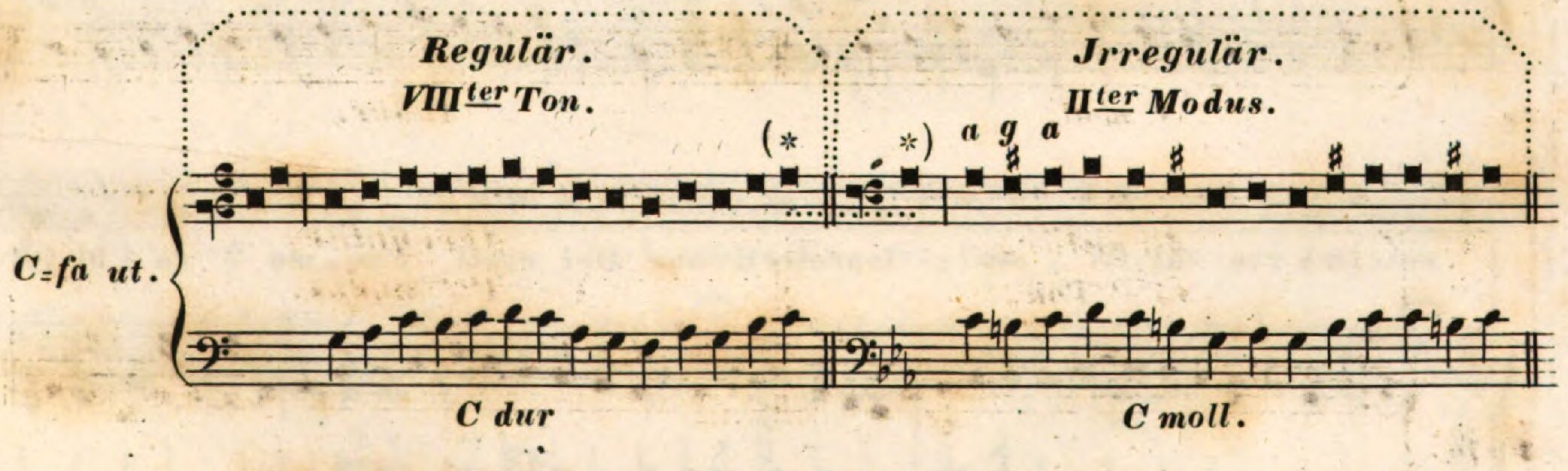


*) Dieses Ton=Merken wird von den französischen Komponisten noch immer angezeigt, wenn es z.B. heisst: *Cor in Re, Cor in Mi, Cor in Fa, Cor in Sol, Cor in La*, u.s.w.





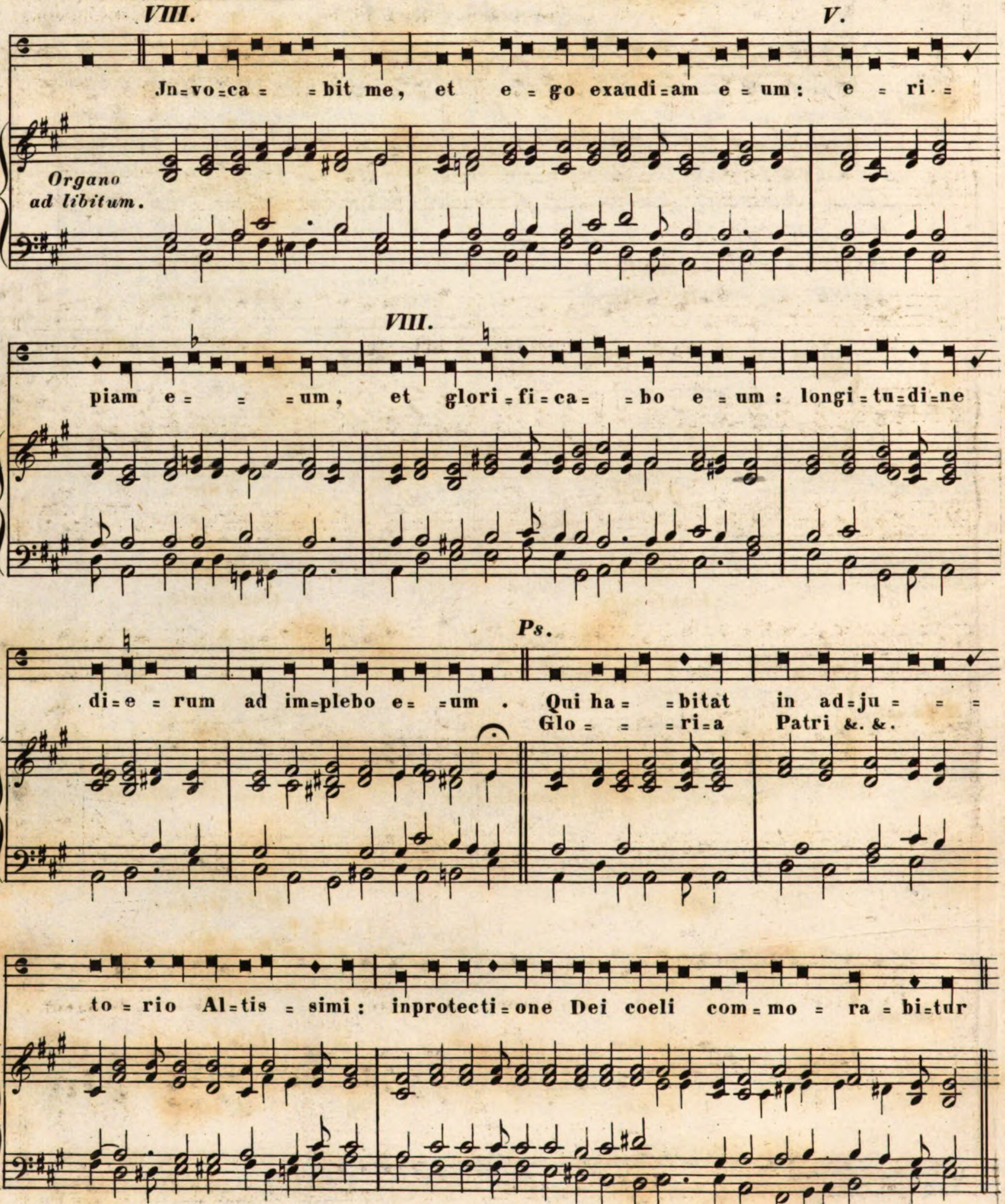




Die übrigen Veränderungen sind schon angezeigt: hier wird nur die sonderbare Abwechslung der *Moll*= und *Dur*= Tonarten, in dem regulären und irregulären Gesang practisch dargestellt, wobei besonders der IIte und der VIte Ton beachtet werden muss.

MISSA

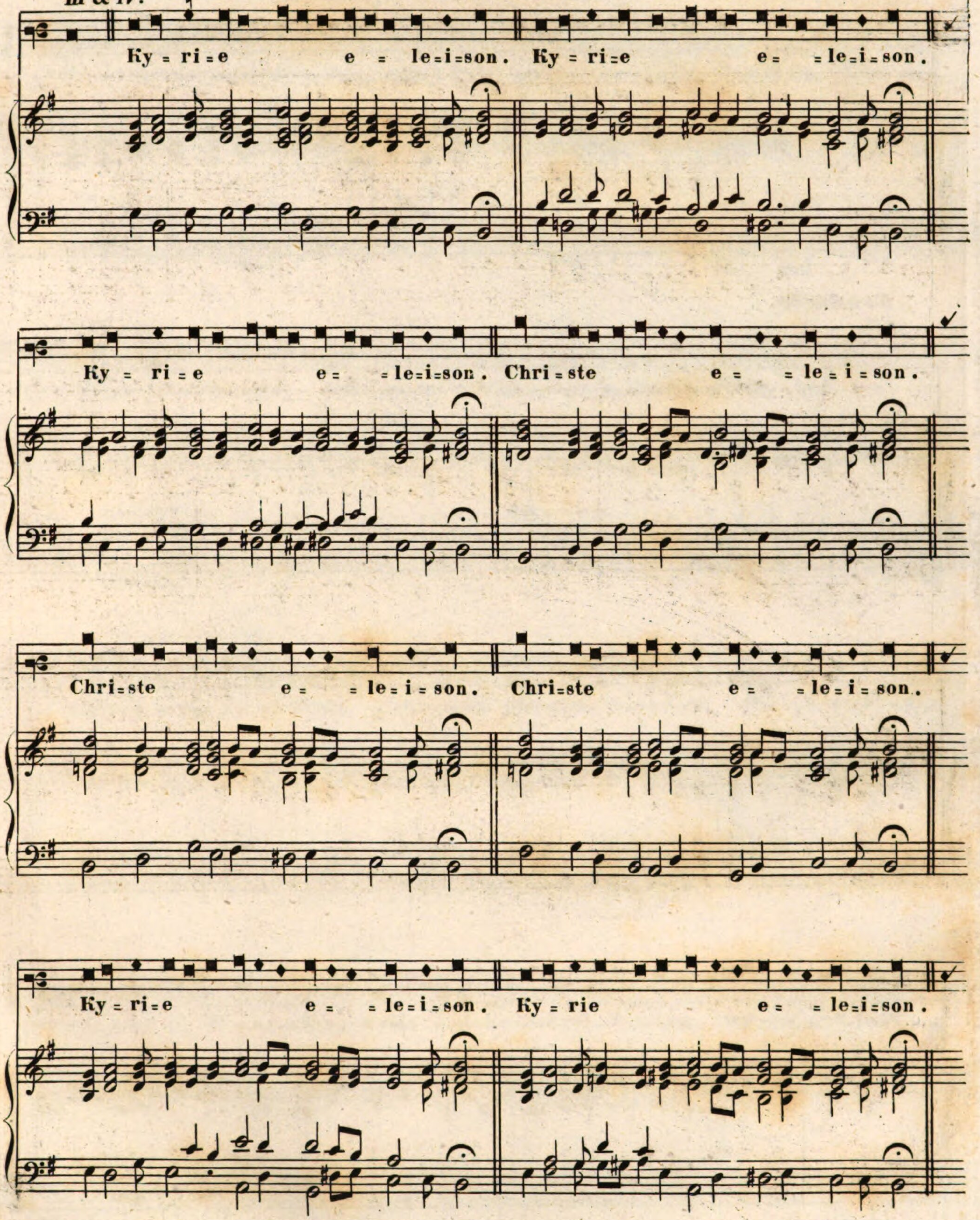
Jntroitus. ***in Dominica I^ma^ Quadragesima.***

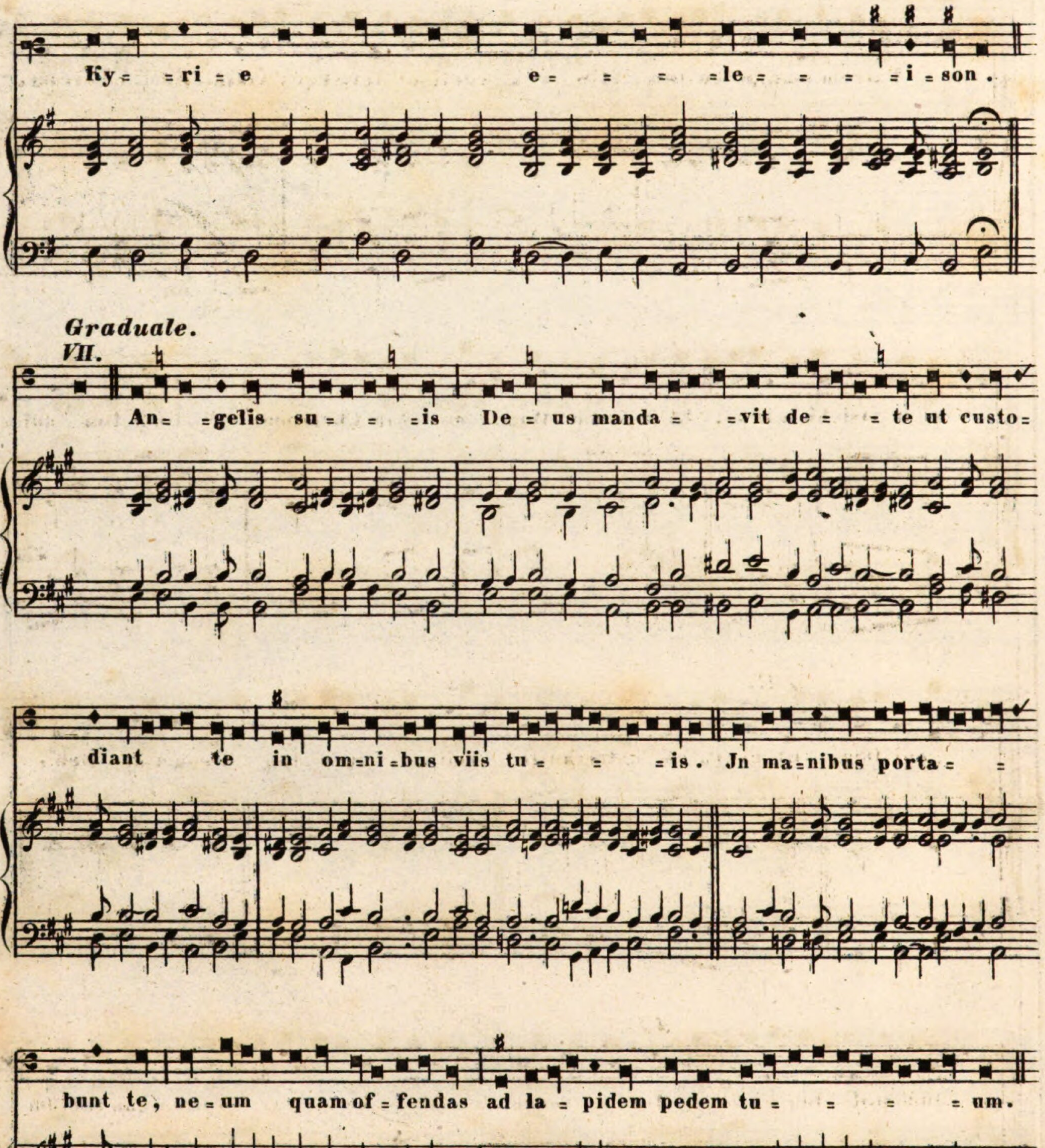


Der Gesang muss langsam gesungen werden: eine lange Note (■) dürfte ungefähr wie in der modernen Musik die halbe, (𝅗𝅥) in einem sehr mässigen *Tempo* gehalten sein.

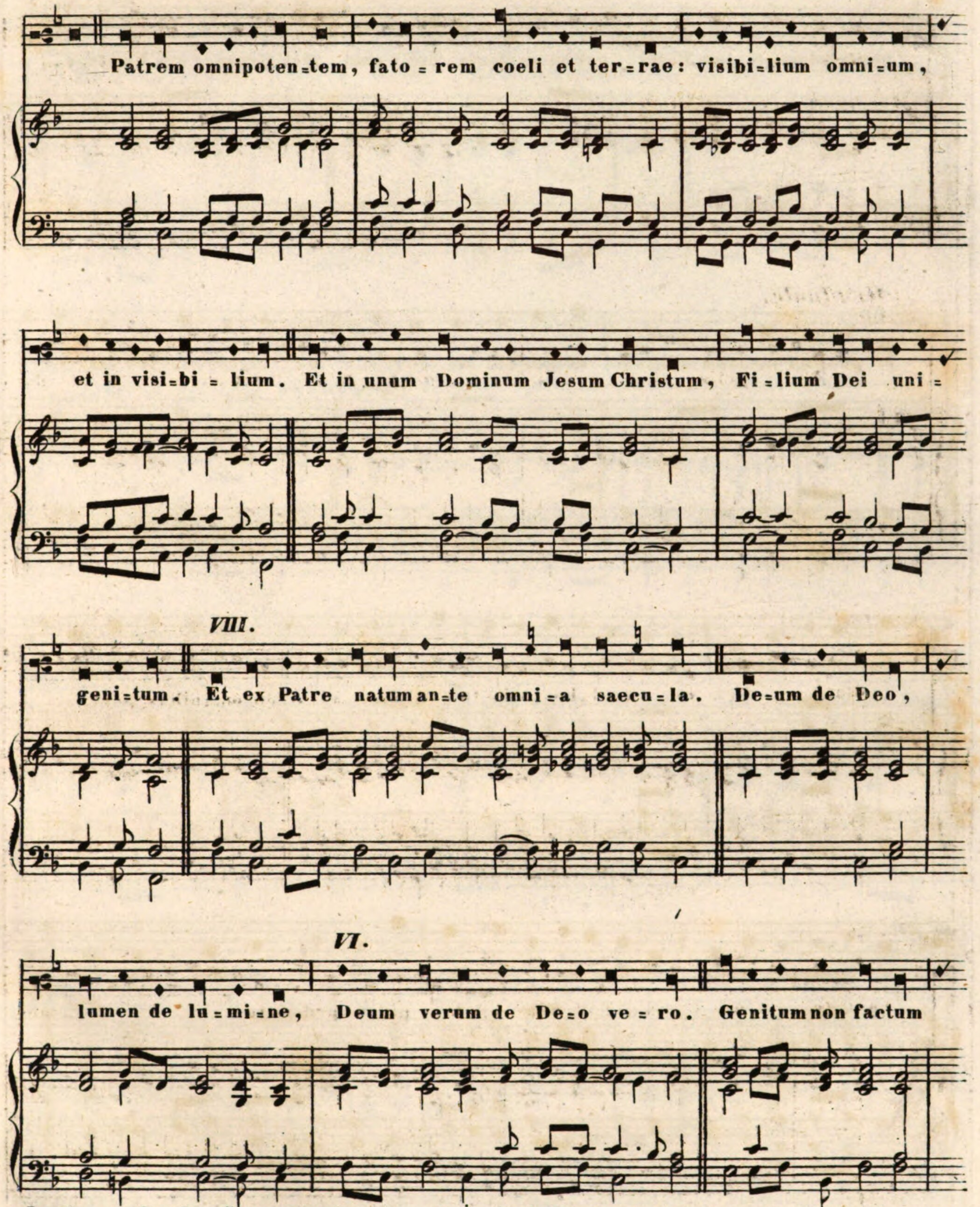
Kyrie. Alia in simplicibus.

III & IV.

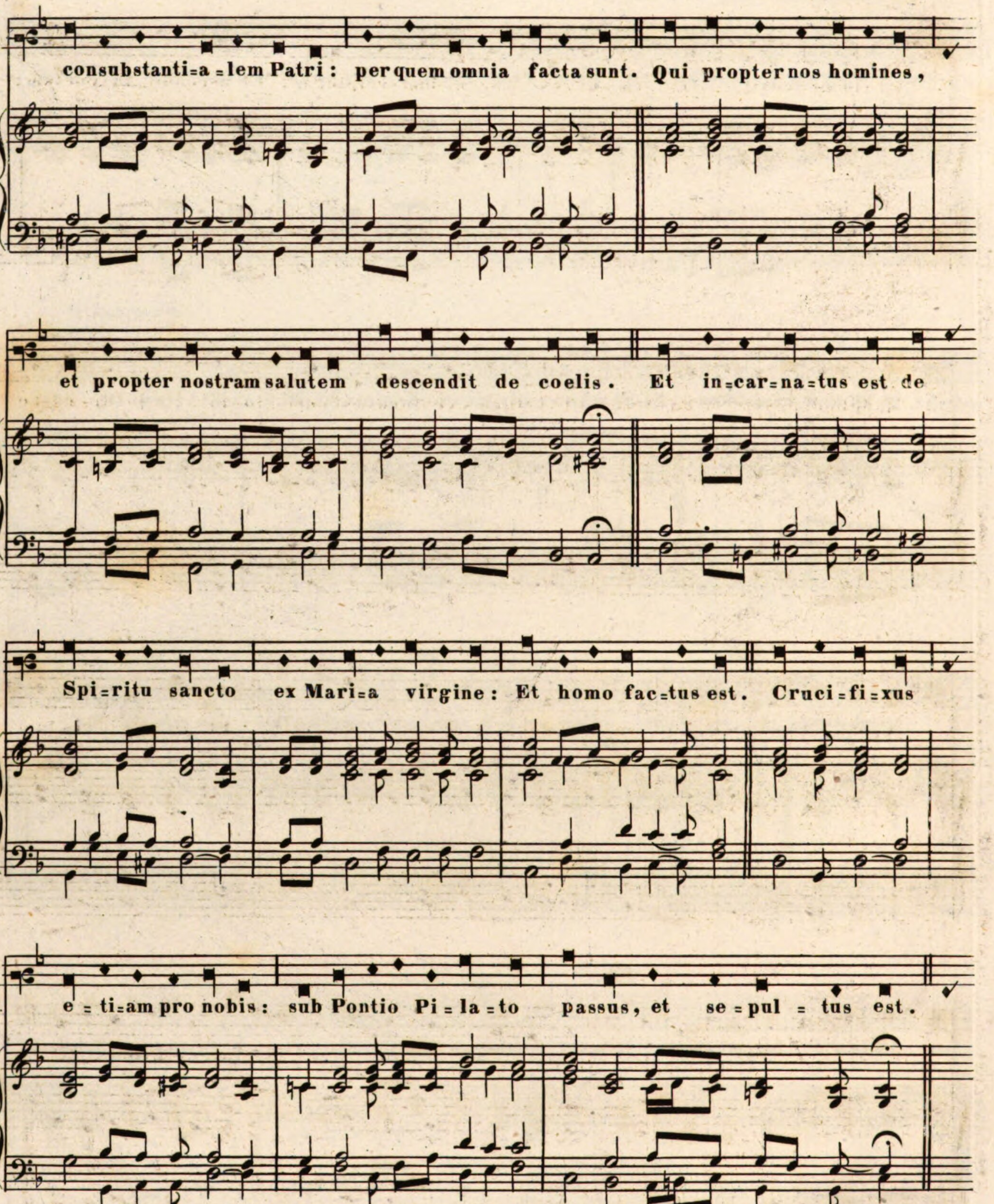


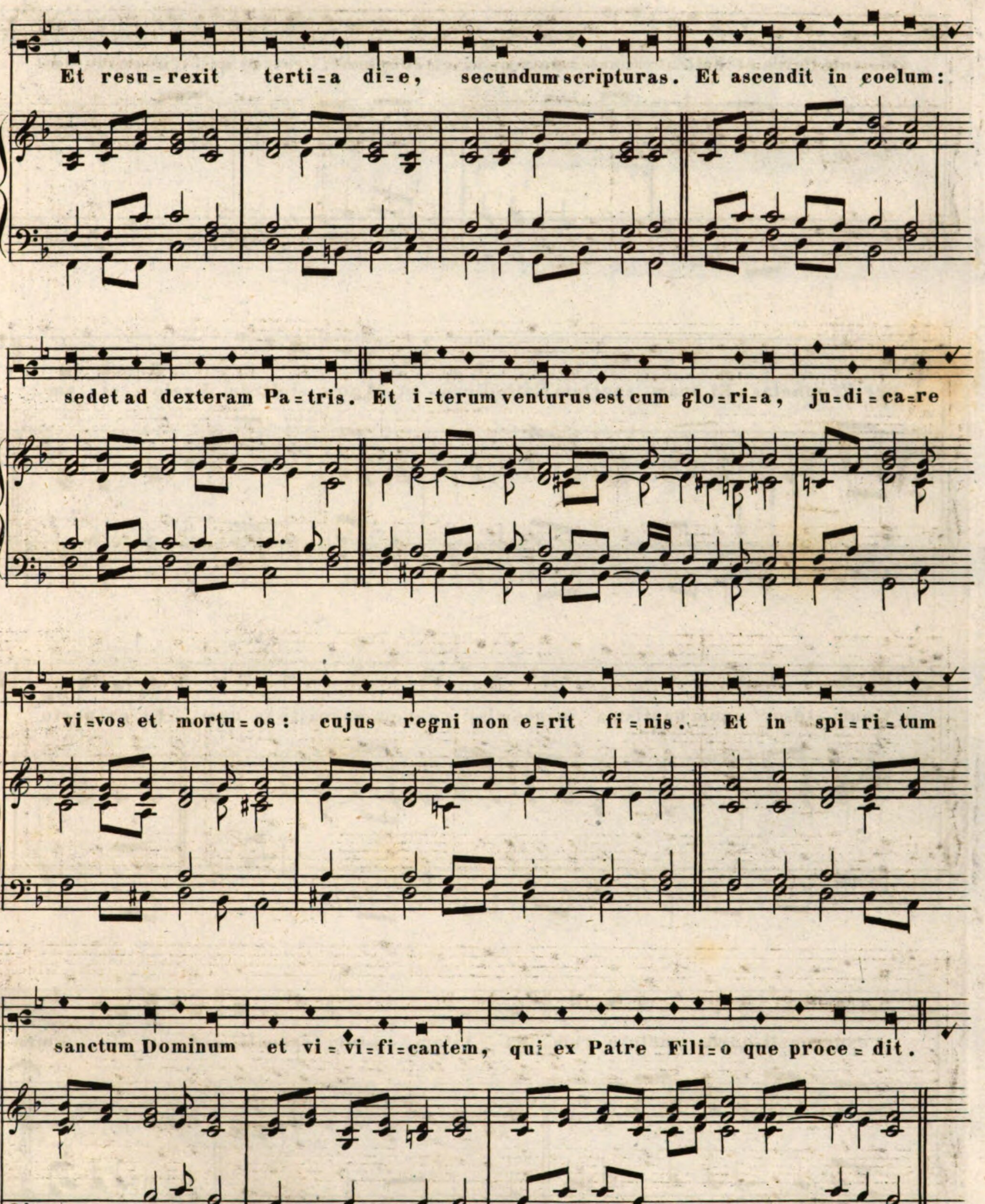

Ky = = ri = e e = = = = le = = = = = i = son.
Graduale.
VII.
An= =gelis su= = =is De = us manda = =vit de = = te ut custo=
diant te in om=ni=bus viis tu = = =is. Jn ma=nibus porta= =
bunt te, ne=um quam of=fendas ad la = pidem pedem tu= = = = um.

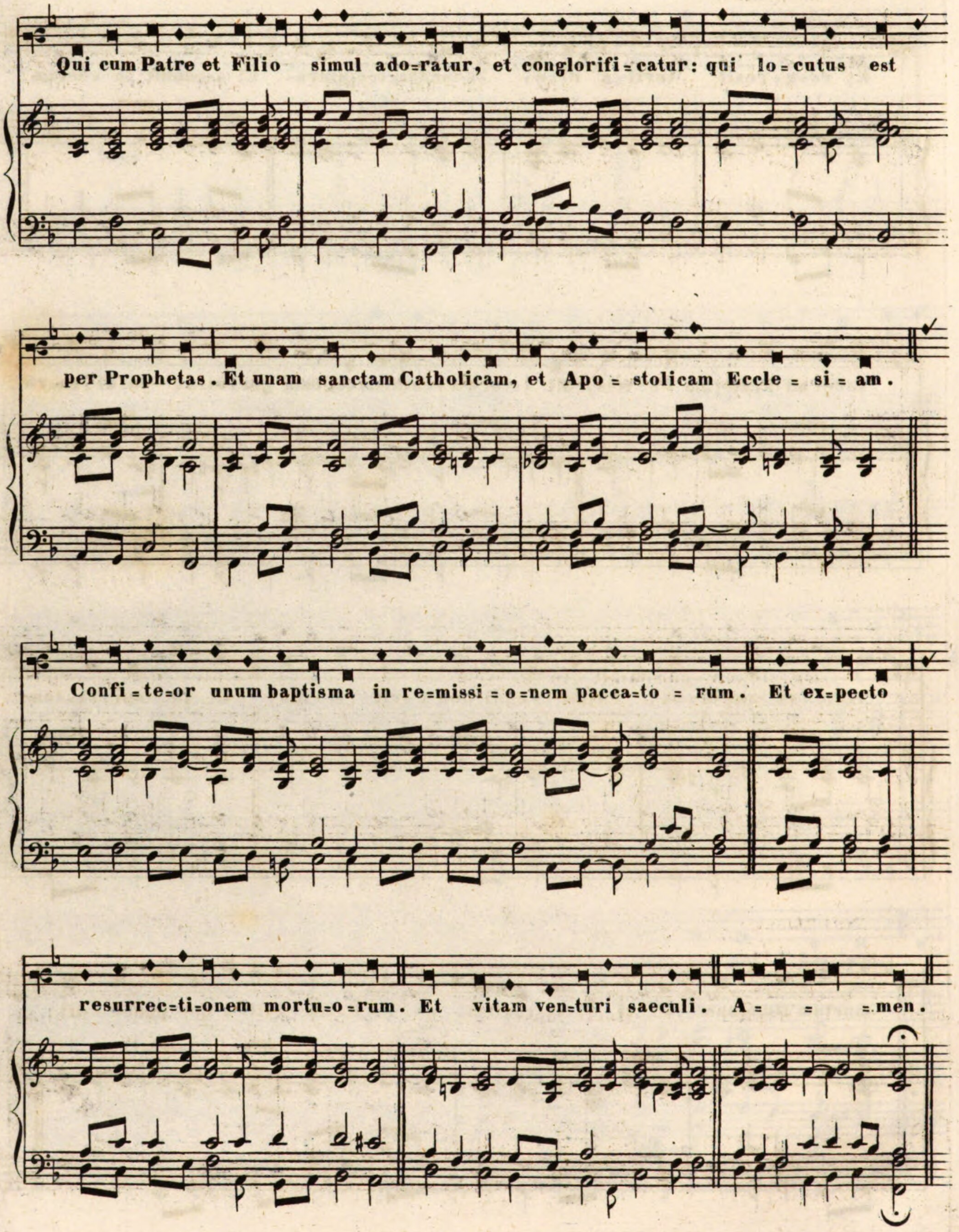
Credo sexti toni Ferialis.



Jn diesem *Credo* müssen die kürzesten Noten (♦) beinahe halb so lang als die (▪) aus=gehalten werden.

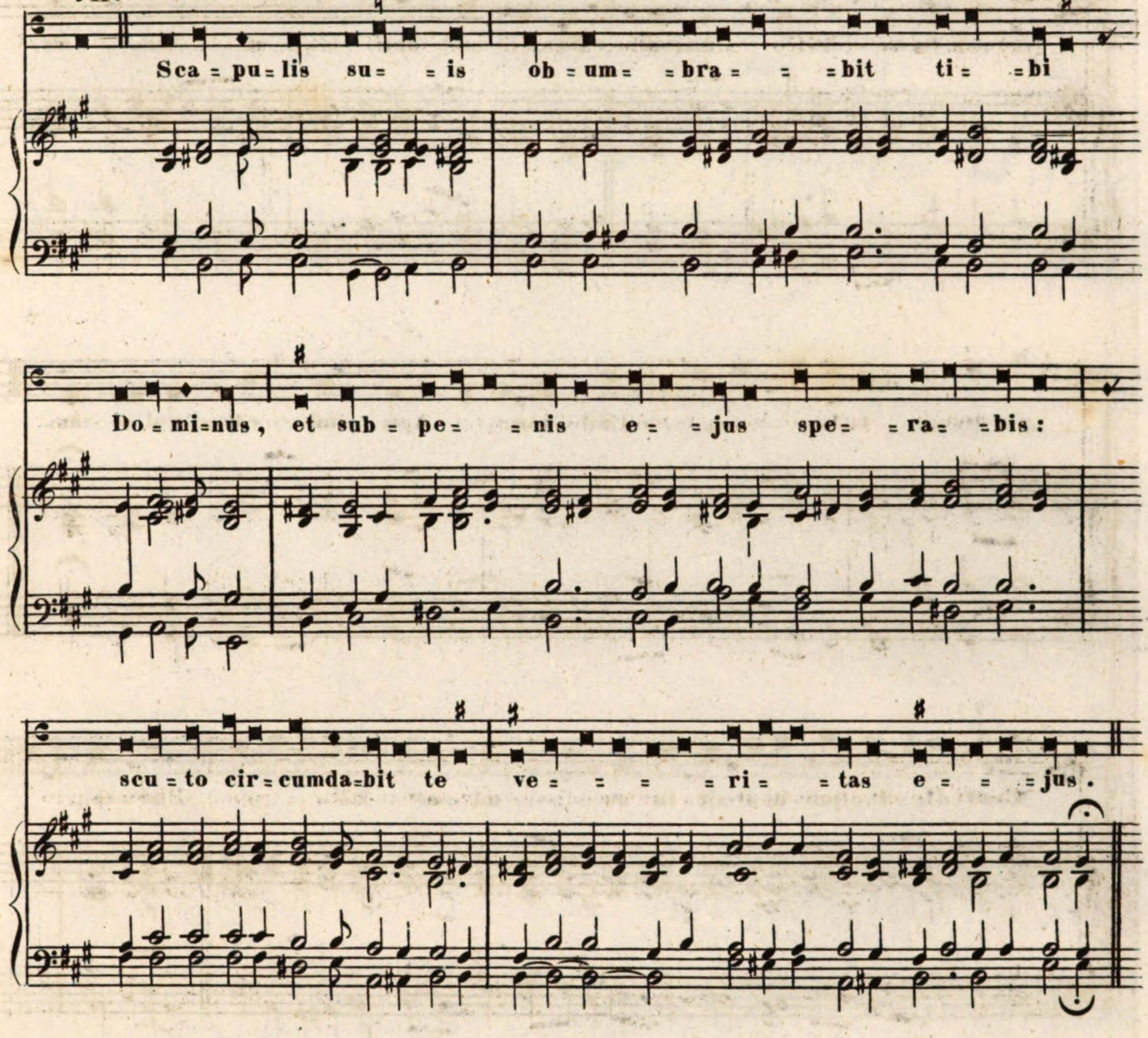

consubstanti=a =lem Patri : per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines ,
et propter nostram salutem descendit de coelis . Et in=car=na=tus est de
Spi=ritu sancto ex Mari=a virgine : Et homo fac=tus est . Cruci =fi =xus
e = ti=am pro nobis : sub Pontio Pi = la =to passus , et se = pul = tus est .


Et resu=rexit terti=a di=e, secundum scripturas. Et ascendit in coelum:
sedet ad dexteram Pa=tris. Et i=terum venturus est cum glo=ri=a, ju=di=ca=re
vi=vos et mortu=os: cujus regni non e=rit fi=nis. Et in spi=ri=tum
sanctum Dominum et vi=vi=fi=cantem, qui ex Patre Fili=o que proce=dit.


Qui cum Patre et Filio simul ado=ratur, et conglorifi = catur: qui lo = cutus est
per Prophetas. Et unam sanctam Catholicam, et Apo = stolicam Eccle = si = am.
Confi = te=or unum baptisma in re=missi = o =nem pacca=to = rum. Et ex=pecto
resurrec=ti=onem mortu=o =rum. Et vitam ven=turi saeculi. A = = =men.

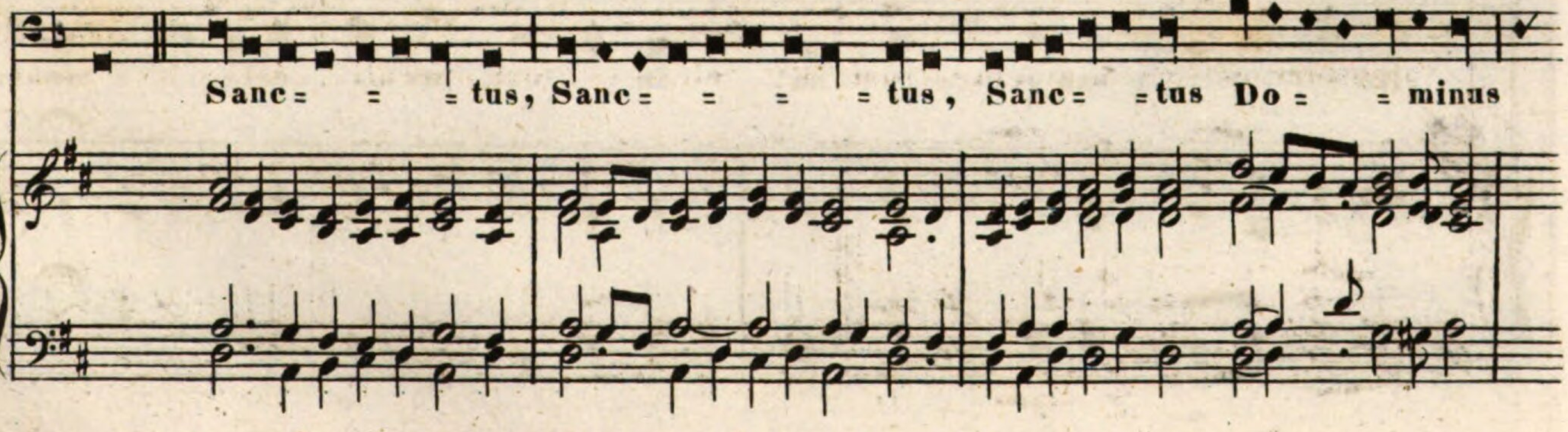
Offertorium.

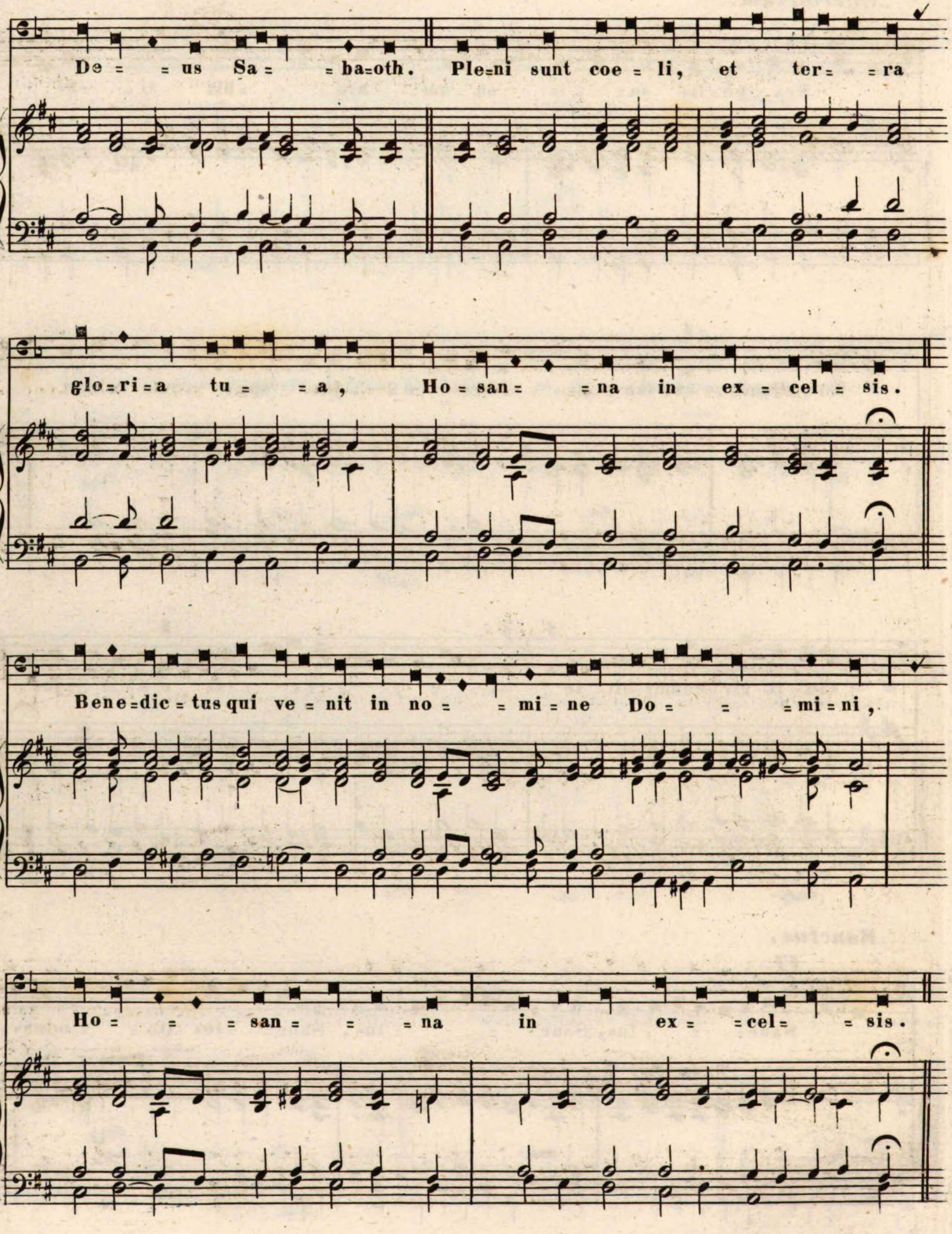
VII.



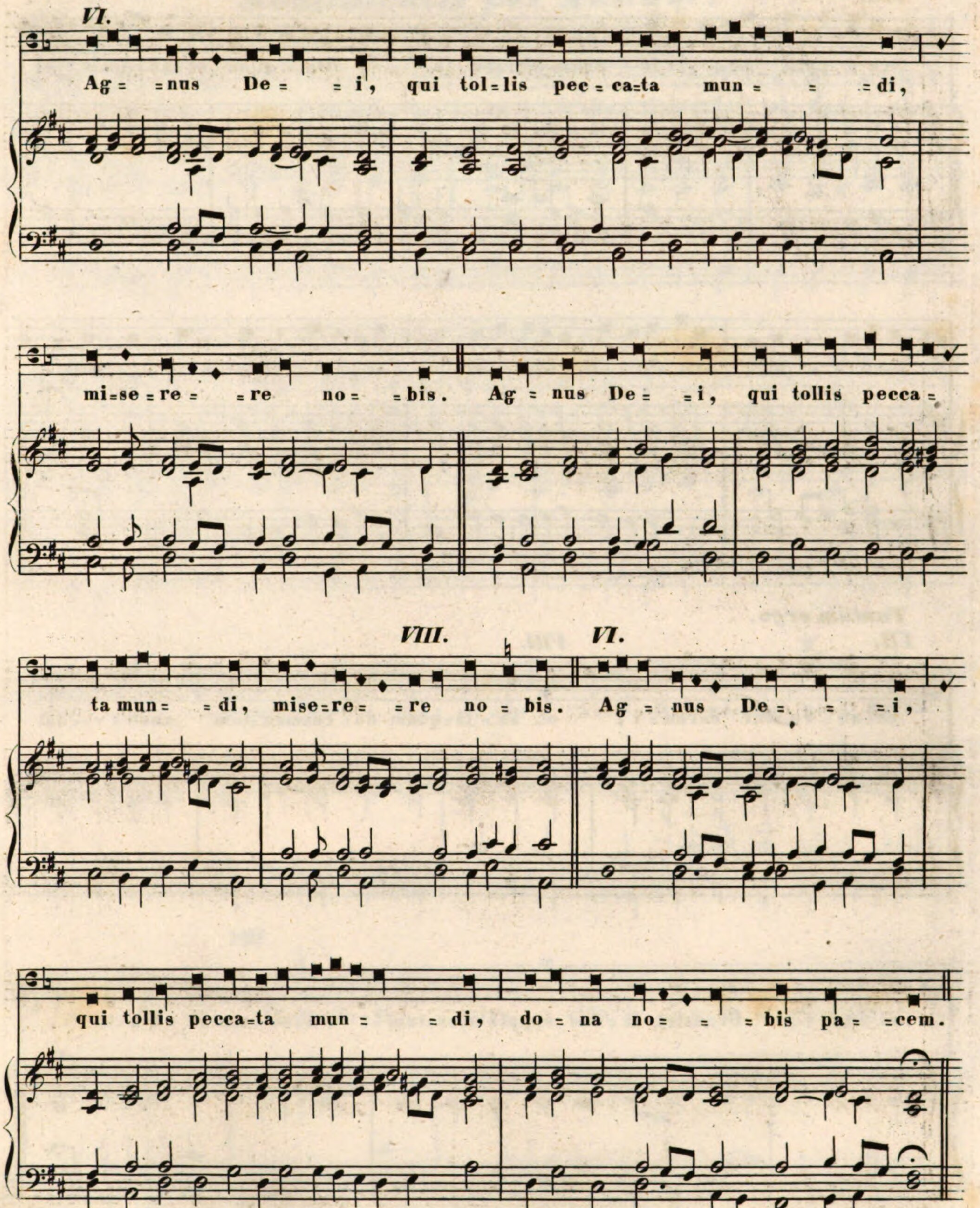
Sanctus.

VI.



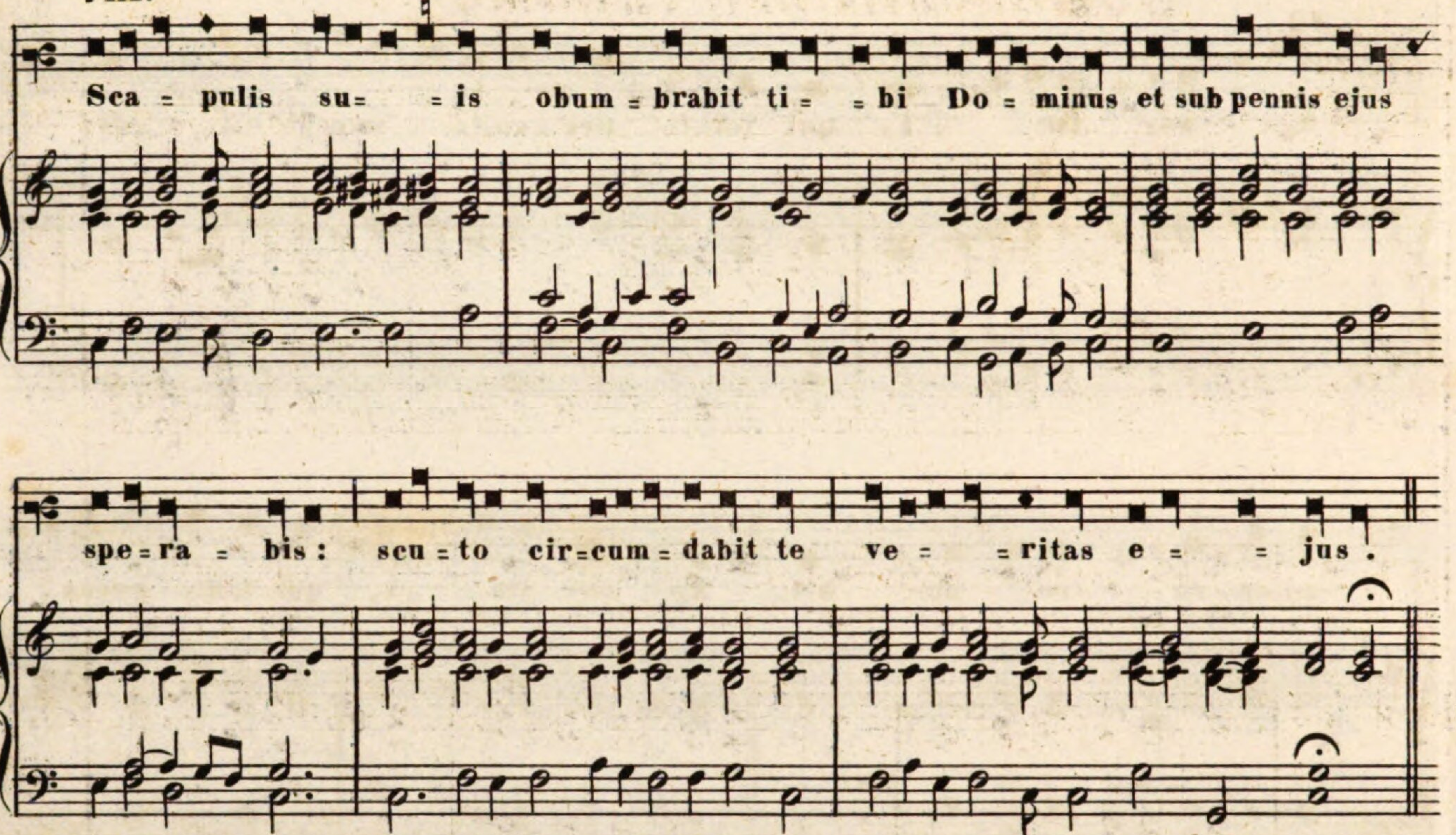

De = = us Sa = = ba=oth. Ple=ni sunt coe = li, et ter= = ra
glo=ri=a tu = = a, Ho = san = = na in ex = cel = sis.
Bene=dic = tus qui ve = nit in no = = mi = ne Do = = = mi = ni,
Ho = = = san = = = na in ex = = cel= = sis.

Agnus Dei.


VI.
Ag = nus De = = i, qui tol=lis pec = ca=ta mun = = = di,
mi=se = re = = re no = = bis. Ag = nus De = = i, qui tollis pecca =
VIII.
VI.
ta mun = = di, mise=re= = re no = bis. Ag = nus De = = = i,
qui tollis pecca=ta mun = = di, do = na no= = = bis pa = =cem.

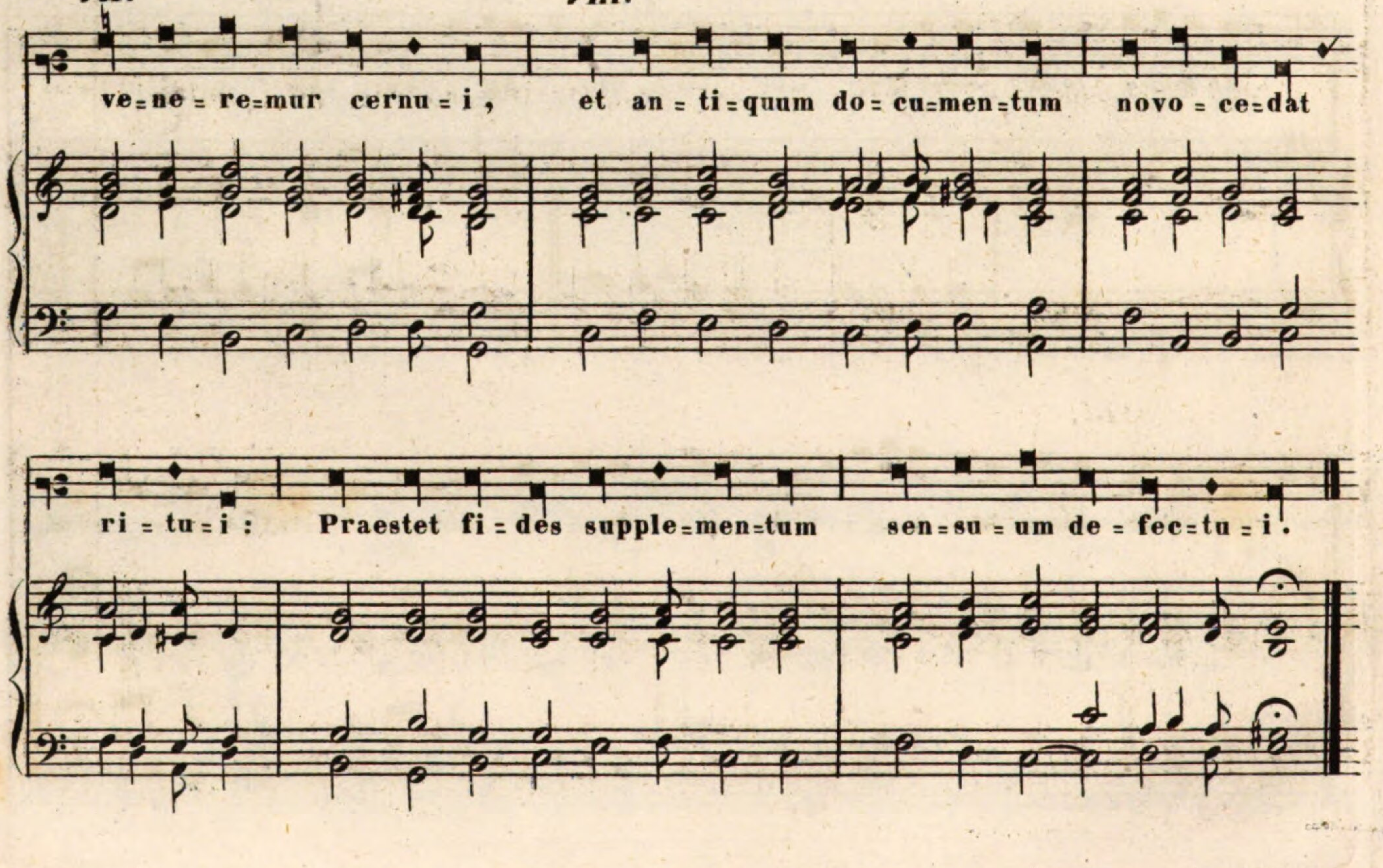
Comunio.

VIII.



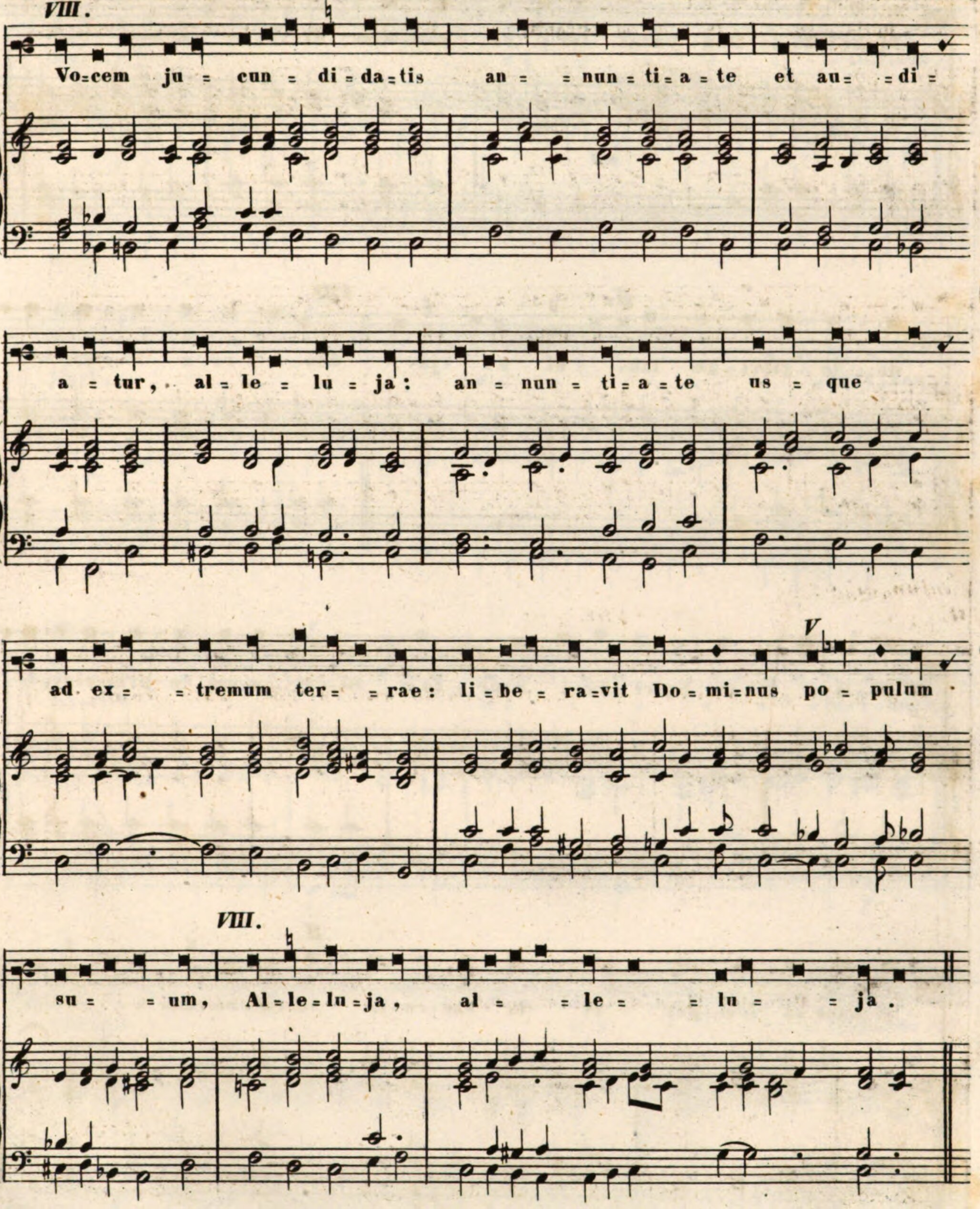
Tantum ergo.

VII. **VIII.**

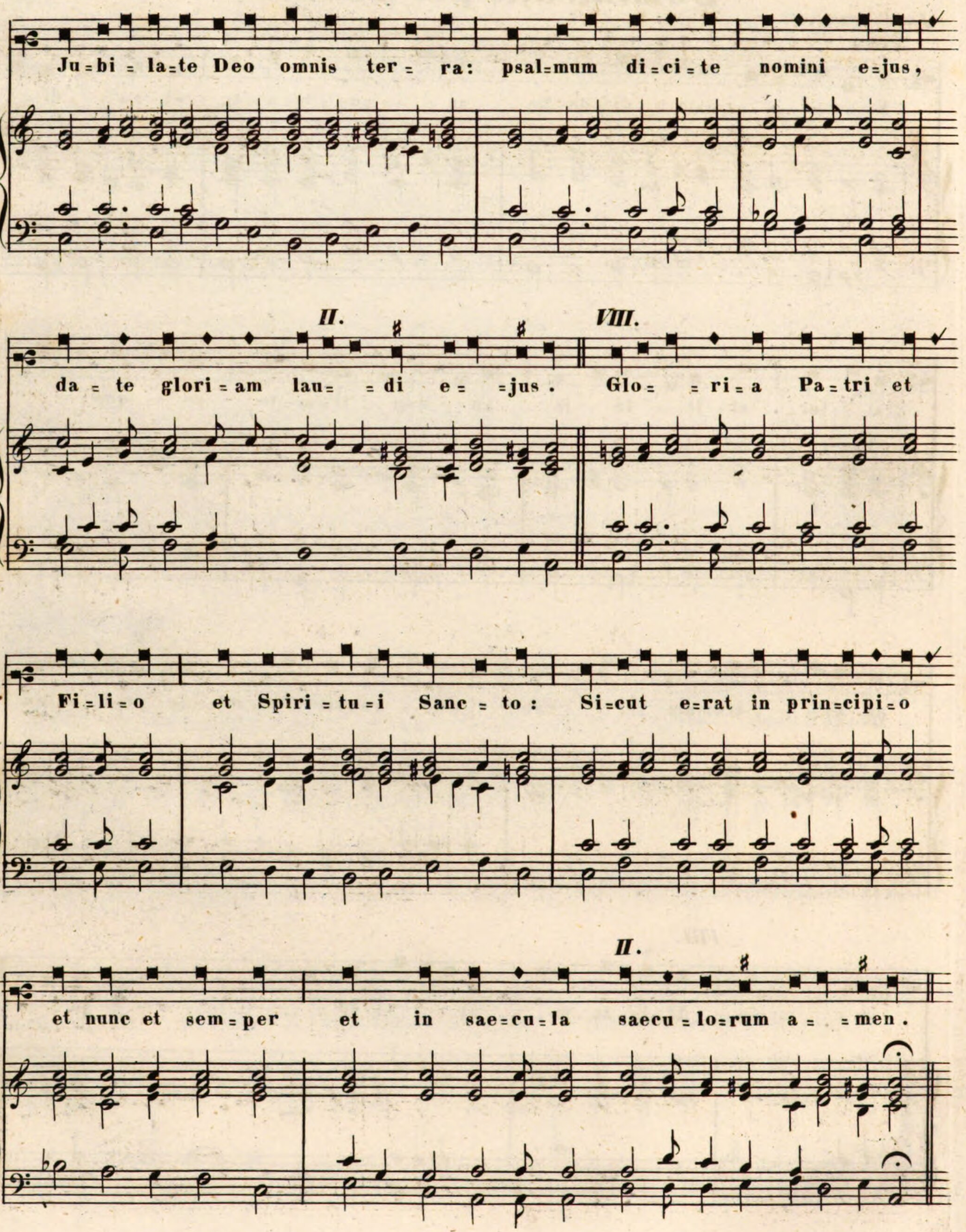


MISSA
Dominicalis per Annum.

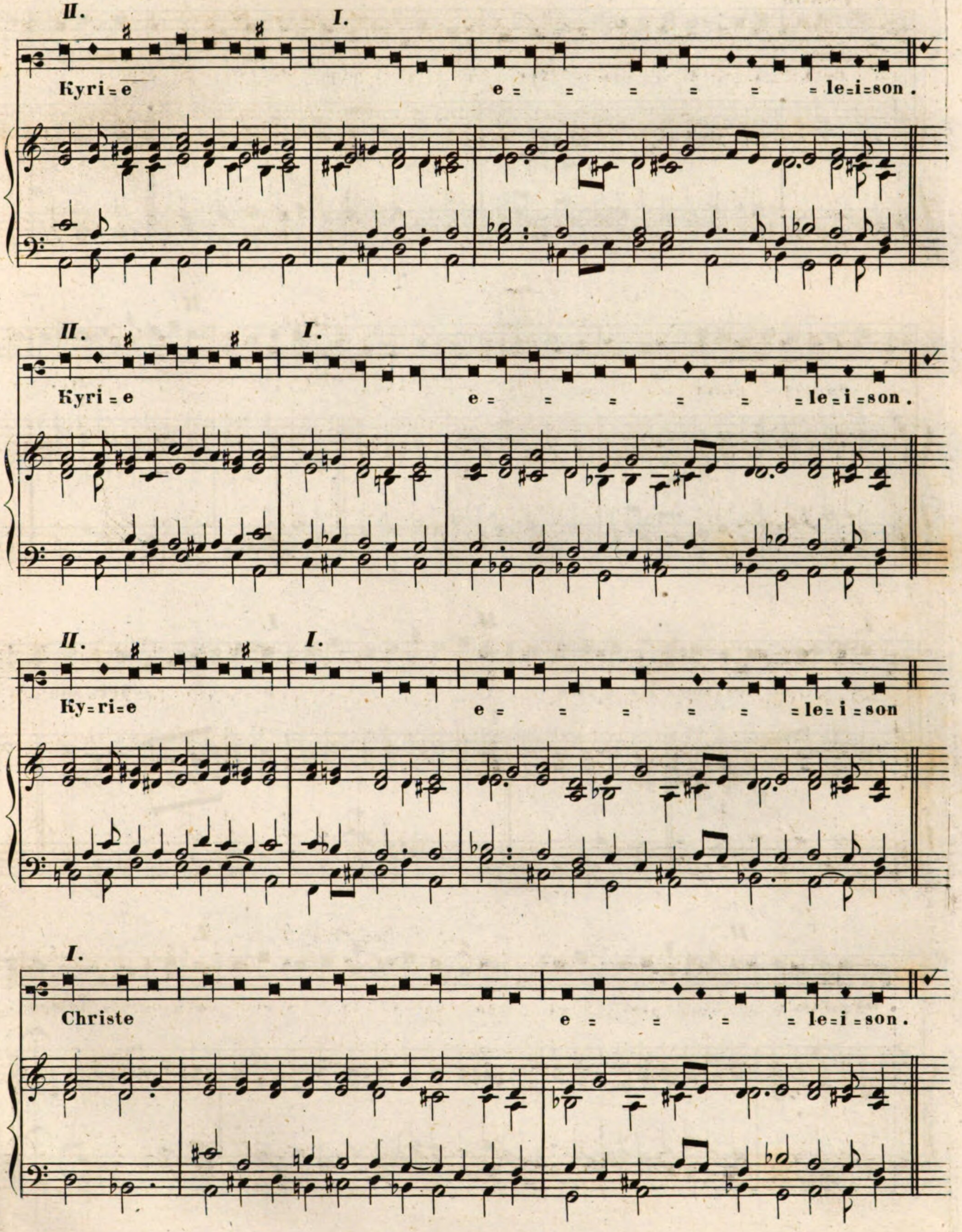
Introitus.

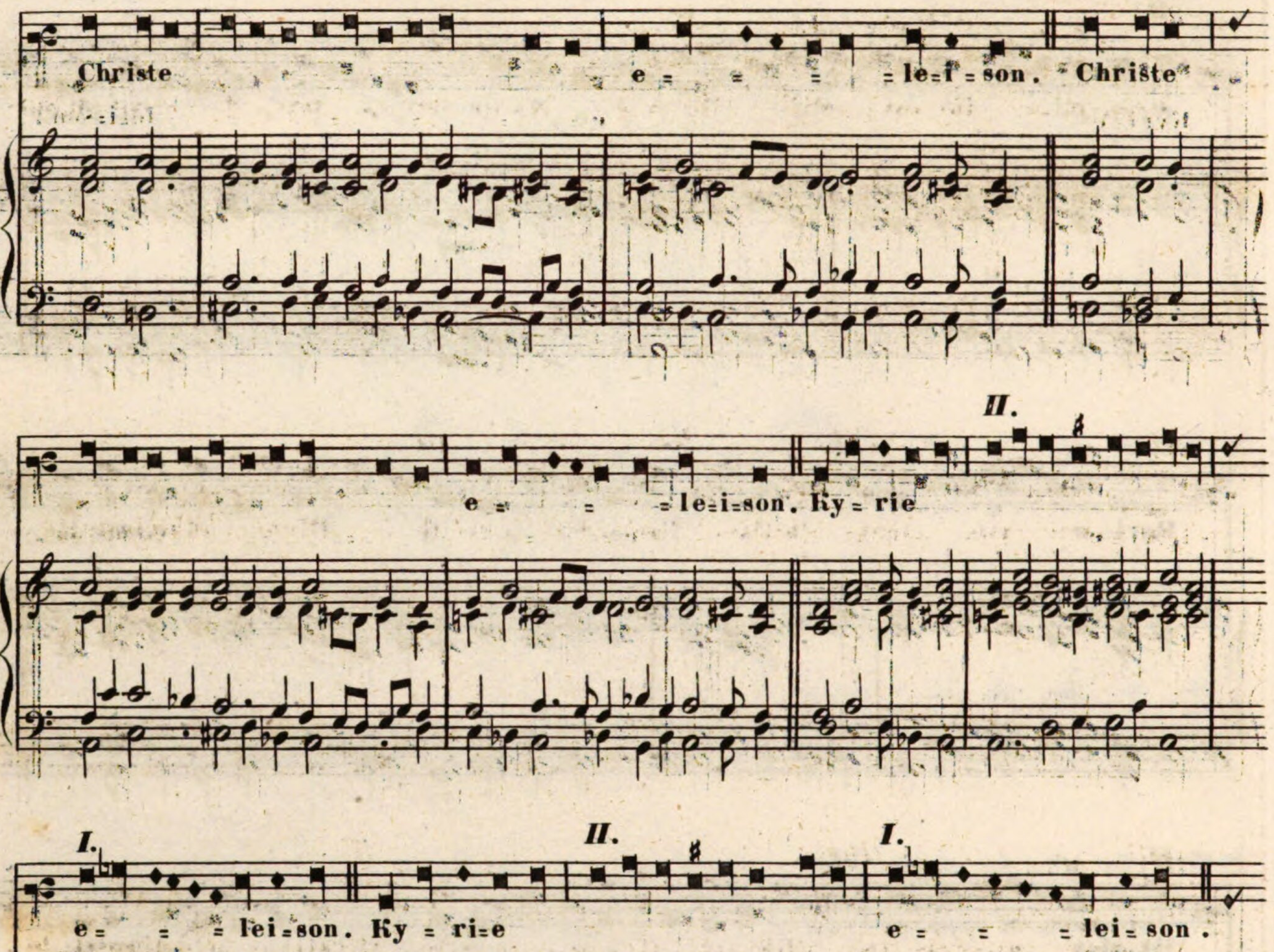


Psalm.

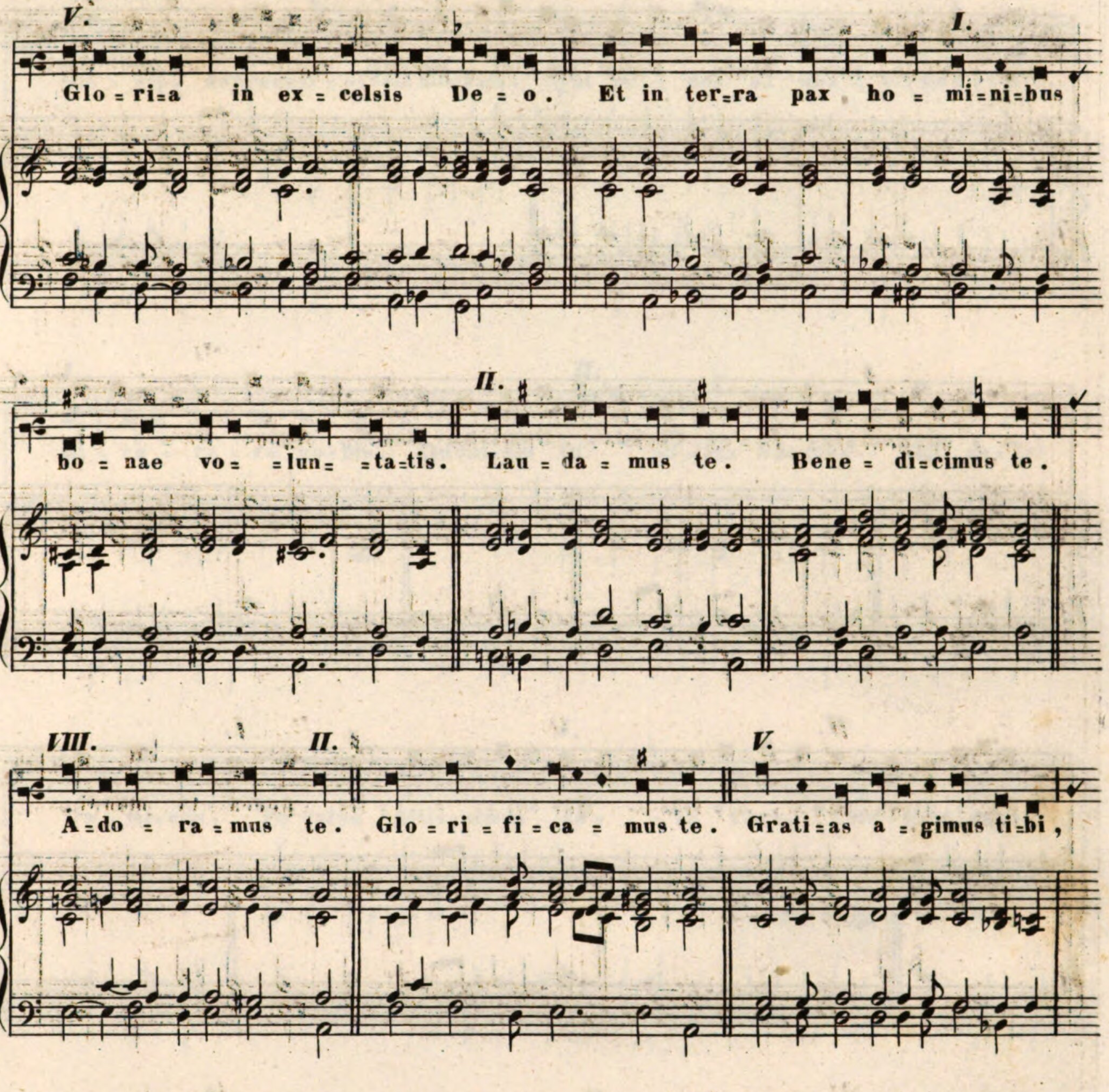

Ju=bi=la=te Deo omnis ter=ra: psal=mum di=ci=te nomini e=jus,
II.
VIII.
da=te glori=am lau==di e==jus. Glo==ri=a Pa=tri et
Fi=li=o et Spiri=tu=i Sanc=to: Si=cut e=rat in prin=cipi=o
II.
et nunc et sem=per et in sae=cu=la saecu=lo=rum a==men.

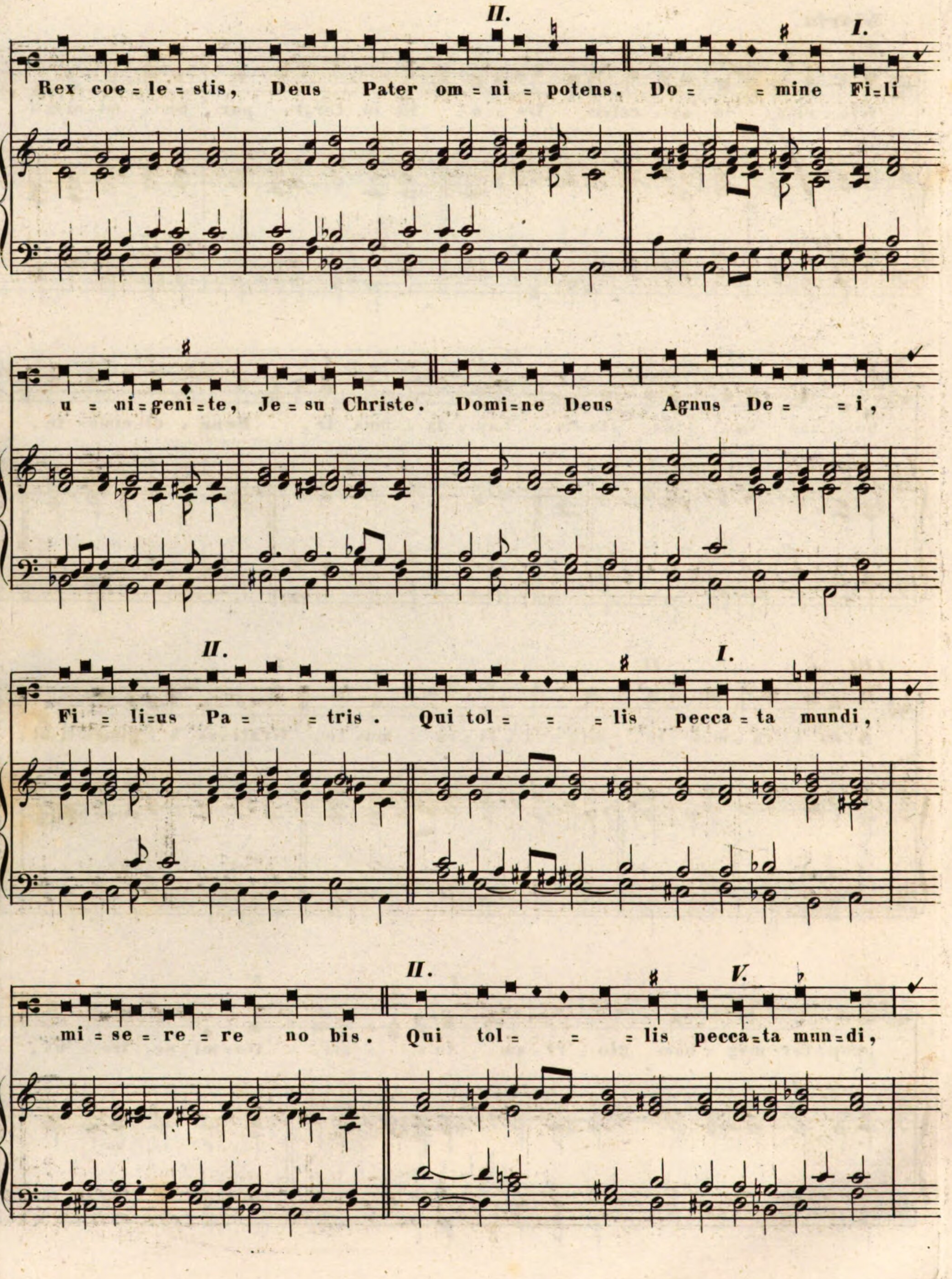
Kyrie.

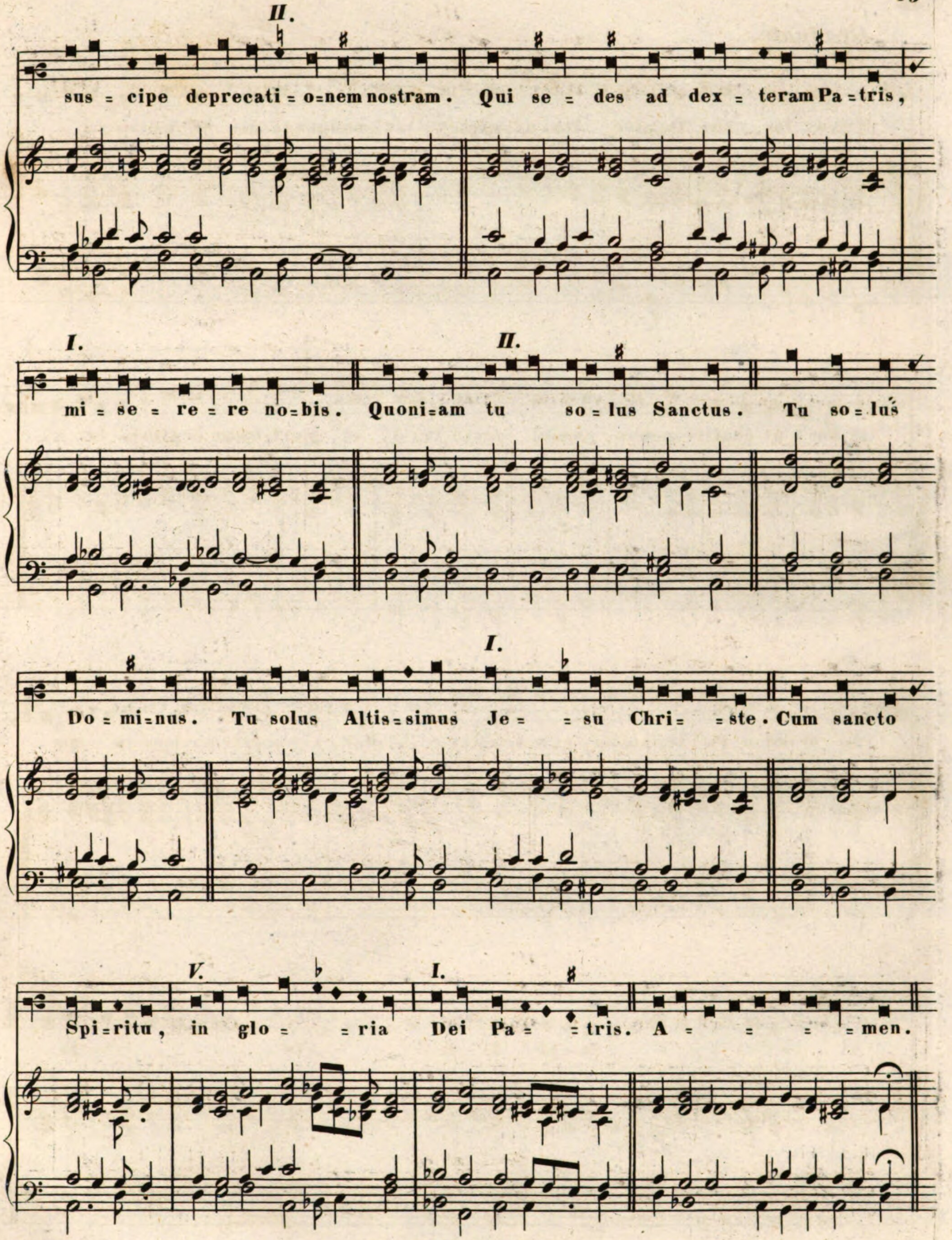

II.
I.
Kyri=e e= = = = = = le=i=son.
II.
I.
Kyri=e e= = = = = = le=i=son.
II.
I.
Ky=ri=e e= = = = = = le=i=son
I.
Christe e= = = = le=i=son.


Christe e = = = = le = i = son. Christe
e = = = le = i = son. Ky = rie
II.
I.
e = = = lei = son. Ky = ri = e
II.
I.
e = = = lei = son.
II.
I.
Ky = rie
e = = = leison.

Gloria.

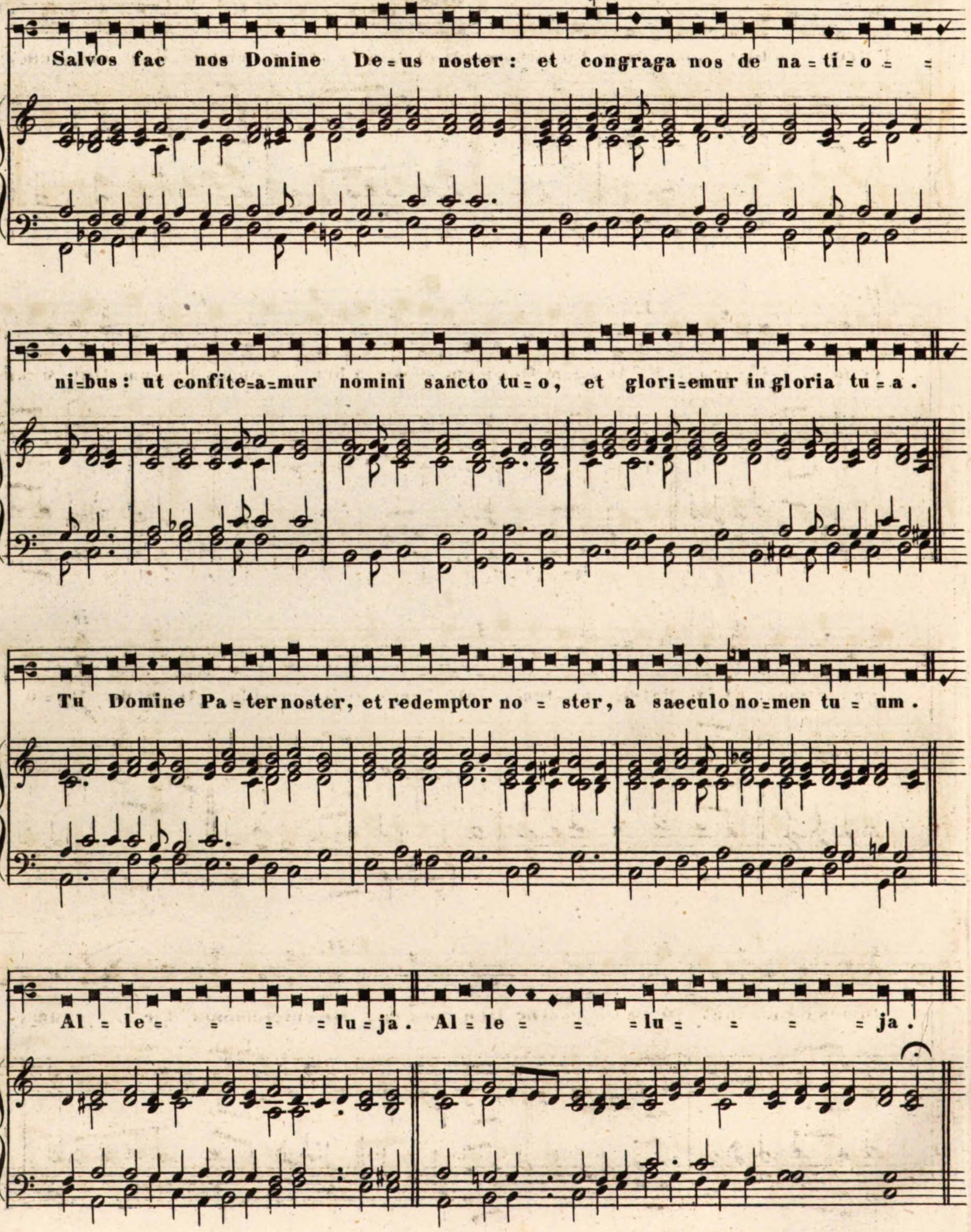

V.
Glo = ri = a in ex = celsis De = o. Et in ter = ra pax ho = mi = ni = bus
I.
bo = nae vo = = lun = = ta = tis. Lau = da = mus te. Bene = di = cimus te.
II.
VIII.
A = do = ra = mus te. Glo = ri = fi = ca = mus te. Grati = as a = gimus ti = bi,
II.
V.
prop = ter mag = nam glo = ri = am tu = = am. Do = mi = ne De = us,
I.
V.


II.
I.
Rex coe = le = stis, Deus Pater om = ni = potens. Do = = mine Fi=li
u = ni=geni=te, Je = su Christe. Domi=ne Deus Agnus De = = i,
II.
I.
Fi = li=us Pa = = tris. Qui tol = = = lis pecca = ta mundi,
II.
V.
mi = se = re = re no bis. Qui tol = = = lis pecca=ta mun=di,

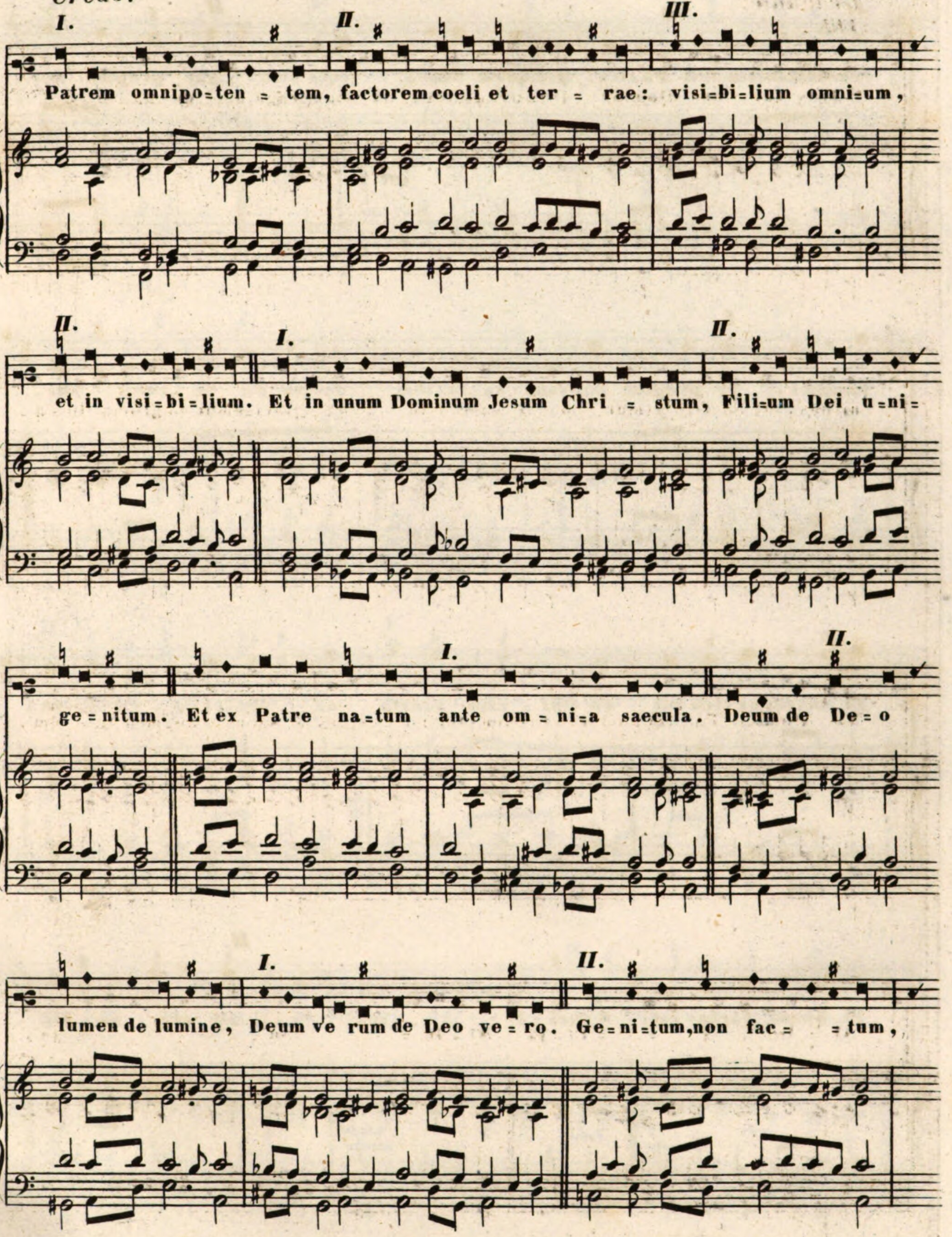

II.
sus = cipe deprecati = o=nem nostram. Qui se = des ad dex = teram Pa = tris,
I.
II.
mi = se = re = re no=bis. Quoni=am tu so = lus Sanctus. Tu so=lus
I.
Do = mi=nus. Tu solus Altis=simus Je = = su Chri = = ste. Cum sancto
V.
I.
Spi=ritu, in glo = = ria Dei Pa = = tris. A = = = = men.

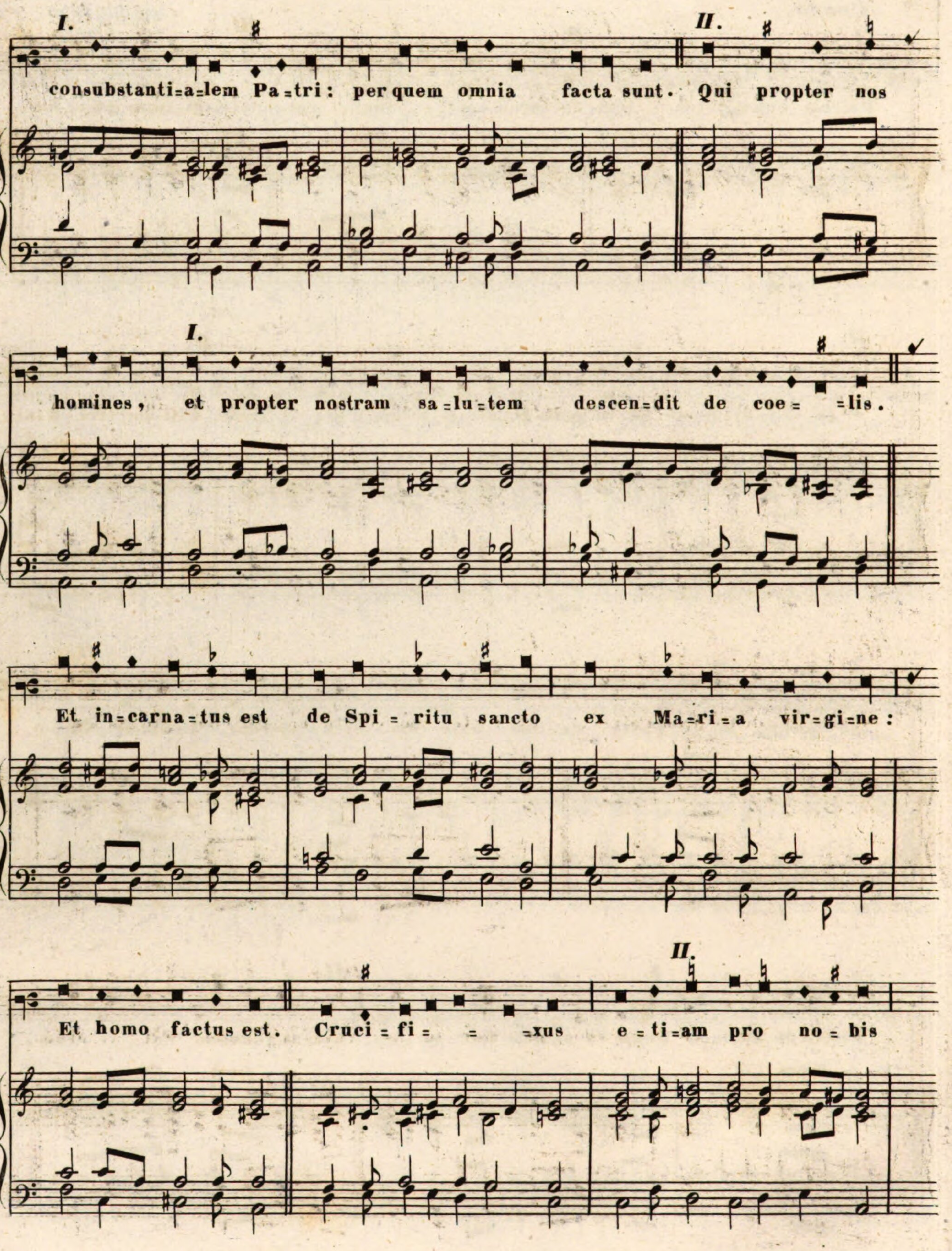
Graduale.

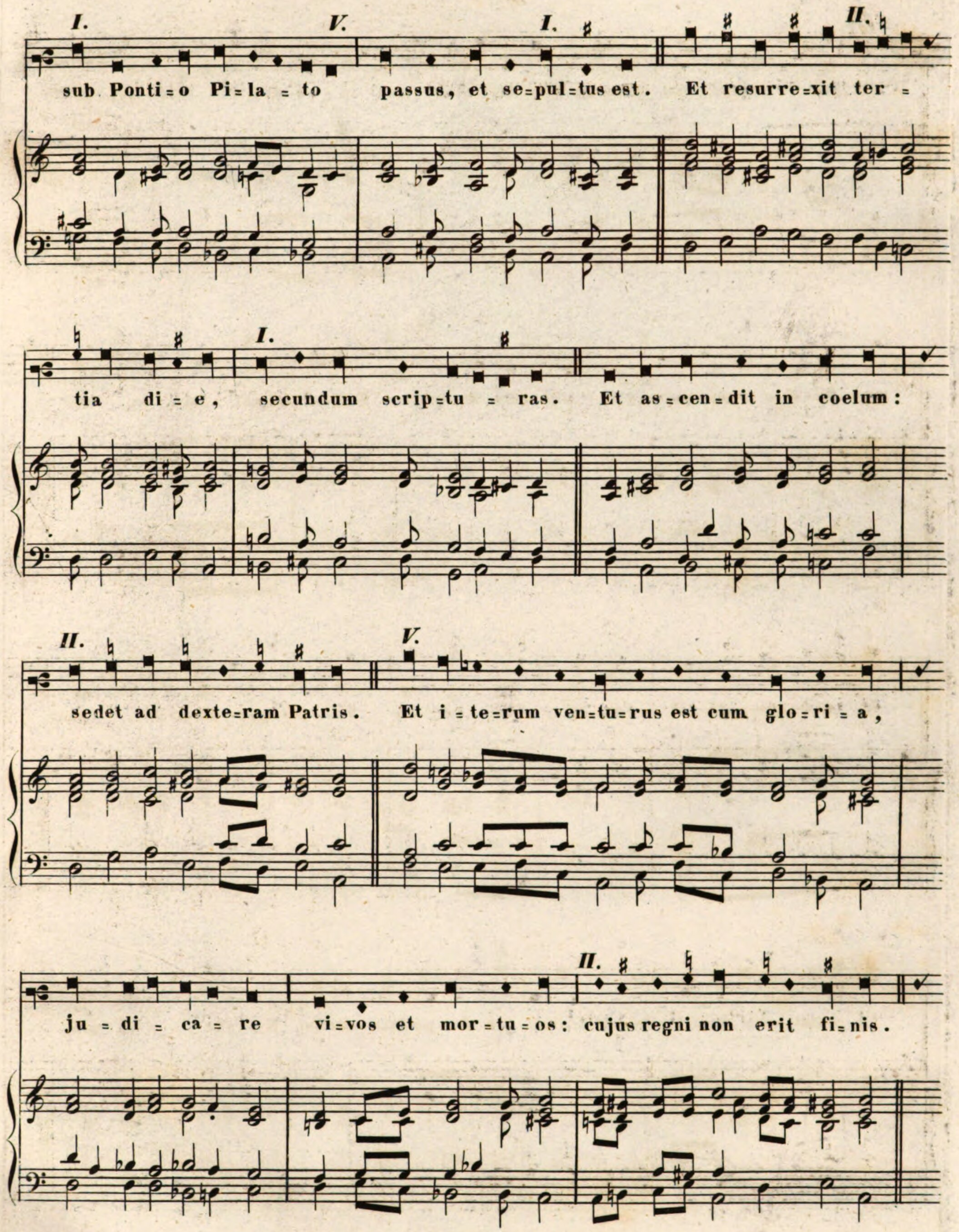
VIII.

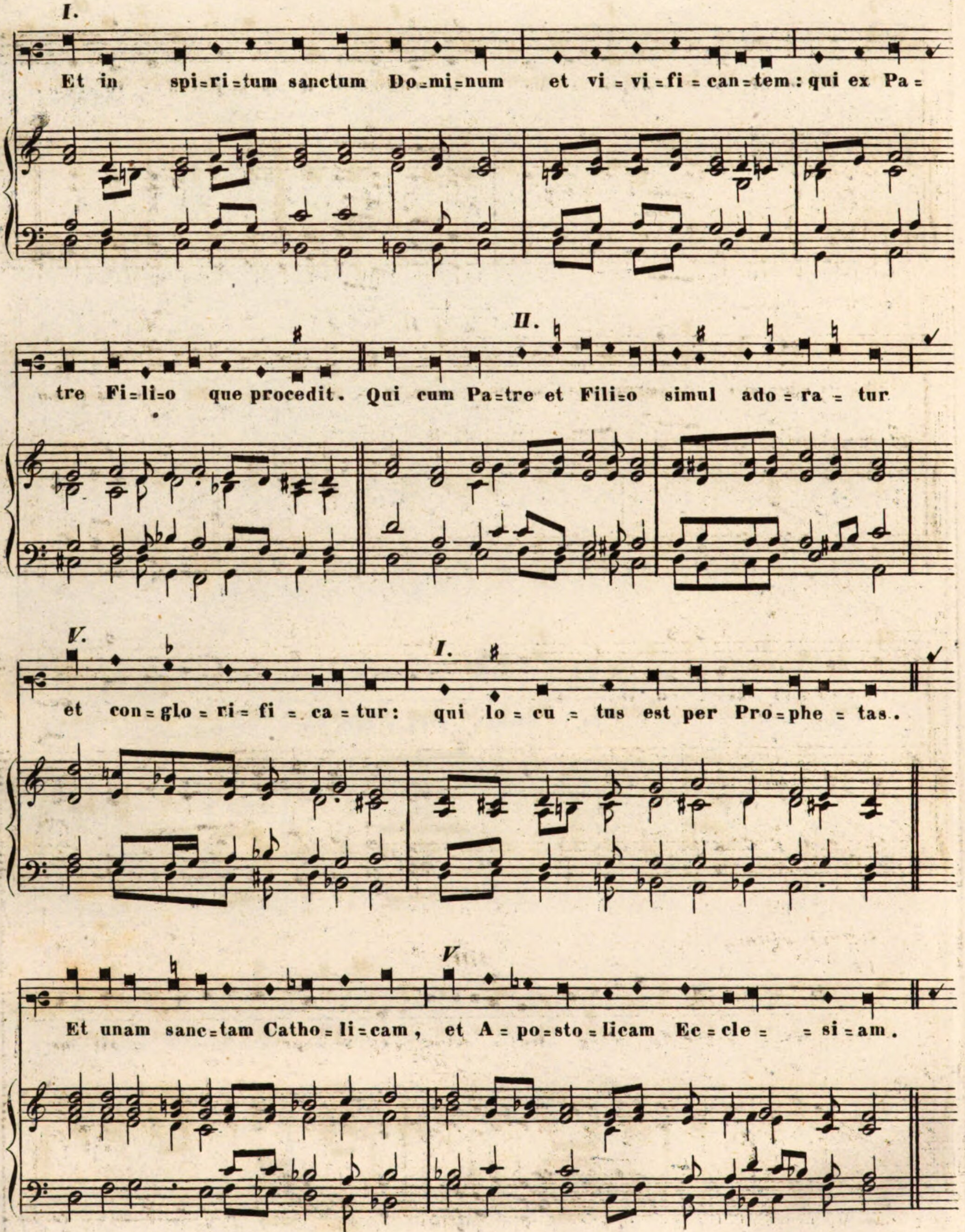


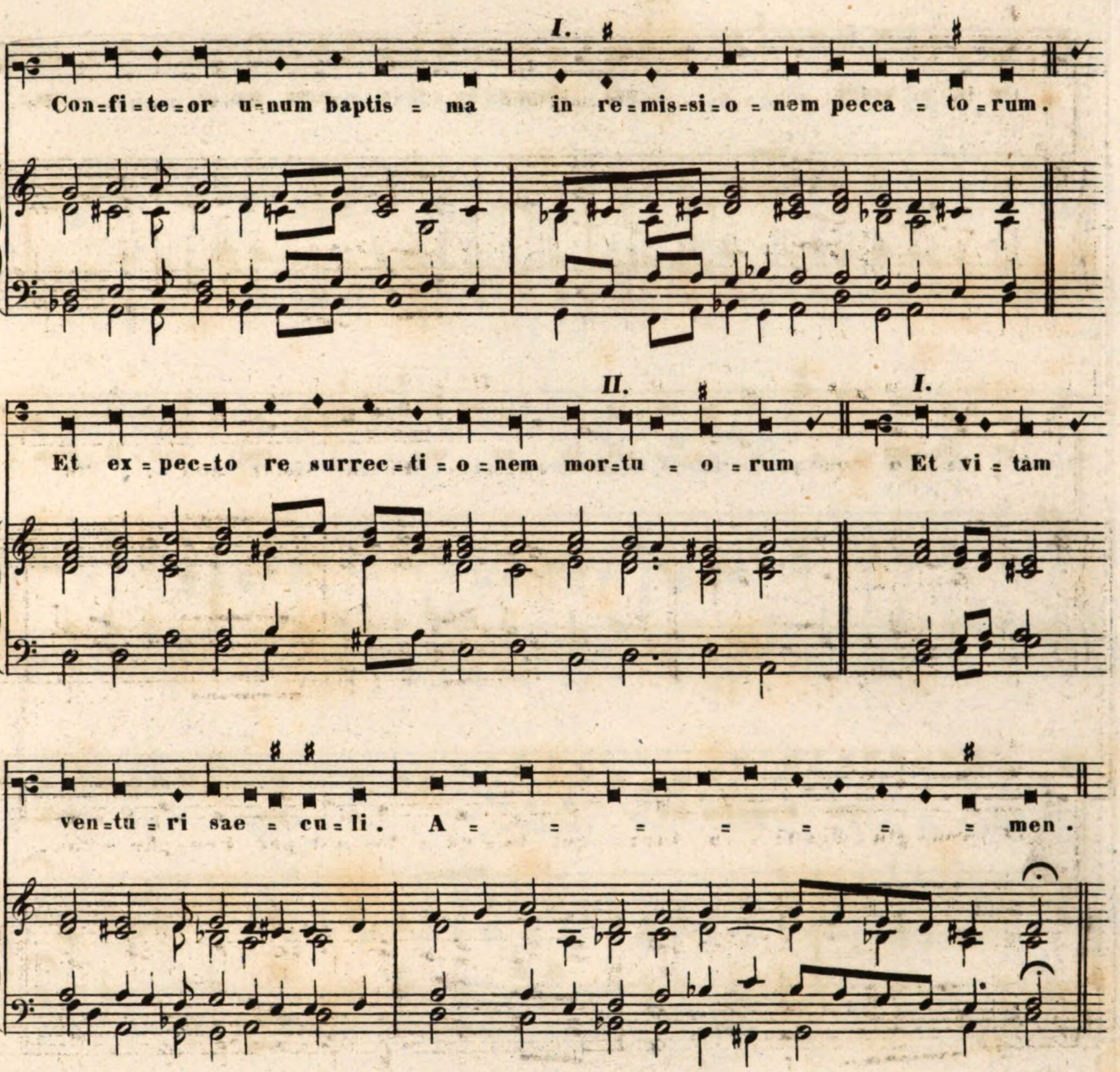
Credo.


I. II. III.
Patrem omnipo=ten = tem, factorem coeli et ter = rae: visi=bi=lium omni=um,
II. I. II.
et in visi=bi=lium. Et in unum Dominum Jesum Chri = stum, Fili=um Dei u=ni=
I. II.
ge=nitum. Et ex Patre na=tum ante om=ni=a saecula. Deum de De=o
I. II.
lumen de lumine, Deum ve rum de Deo ve=ro. Ge=ni=tum,non fac= =tum,

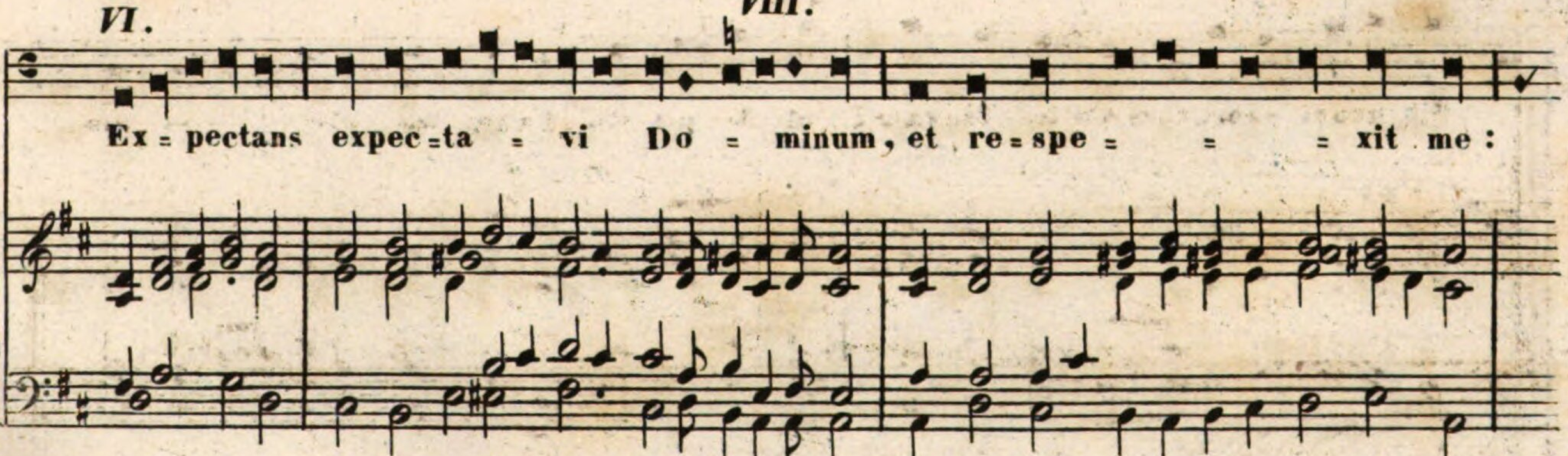

I.
consubstanti=a=lem Pa=tri: per quem omnia facta sunt.
II.
Qui propter nos
homines,
I.
et propter nostram sa=lu=tem descen=dit de coe= =lis.
Et in=carna=tus est de Spi=ritu sancto ex Ma=ri=a vir=gi=ne:
Et homo factus est.
Cruci=fi= = =xus
II.
e=ti=am pro no=bis

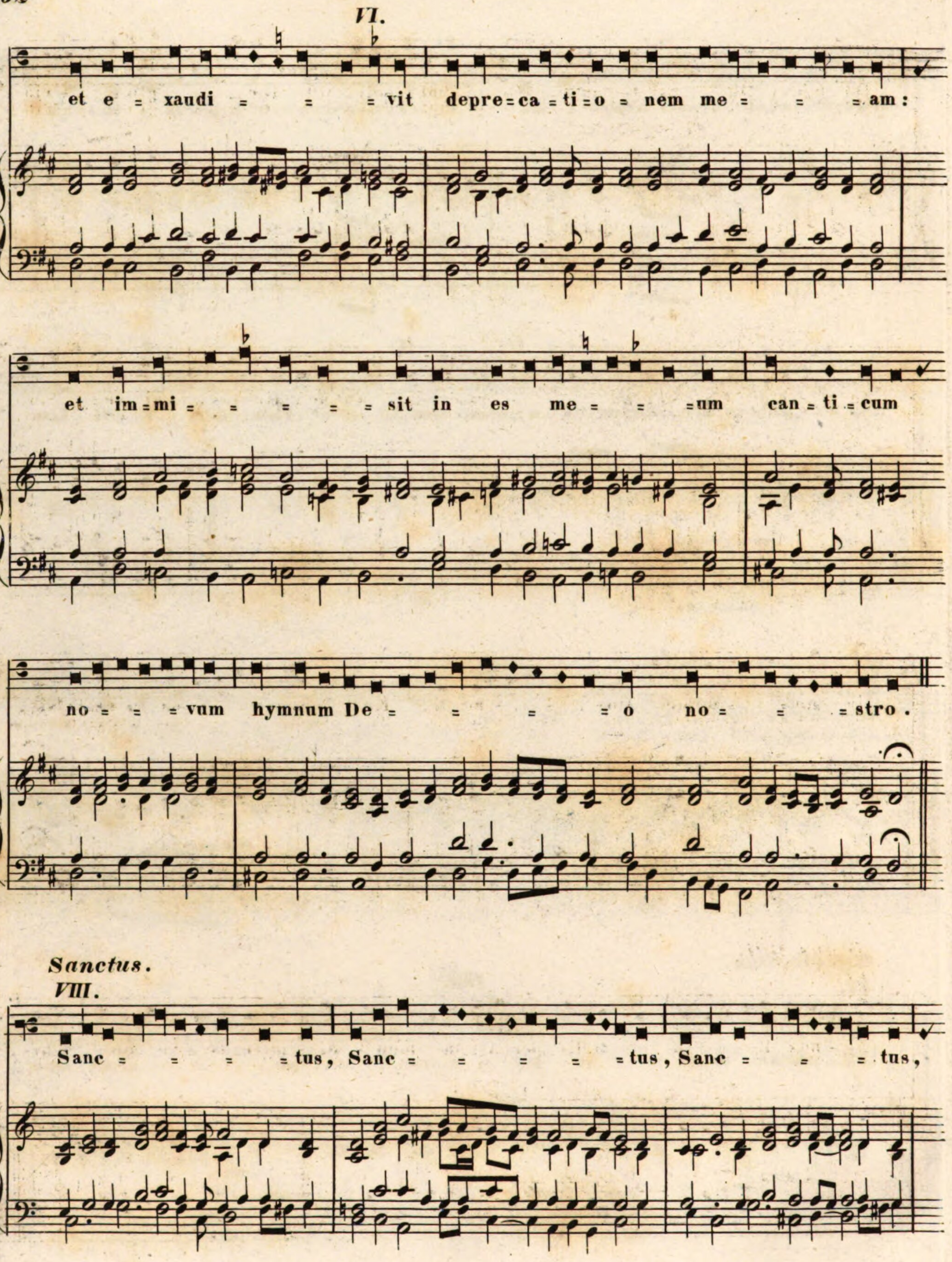

I. V. I. II.
sub Ponti = o Pi = la = to passus, et se = pul = tus est. Et resurre = xit ter =
I.
tia di = e, secundum scrip = tu = ras. Et as = cen = dit in coelum:
II. V.
sedet ad dexte = ram Patris. Et i = te = rum ven = tu = rus est cum glo = ri = a,
II.
ju = di = ca = re vi = vos et mor = tu = os: cujus regni non erit fi = nis.

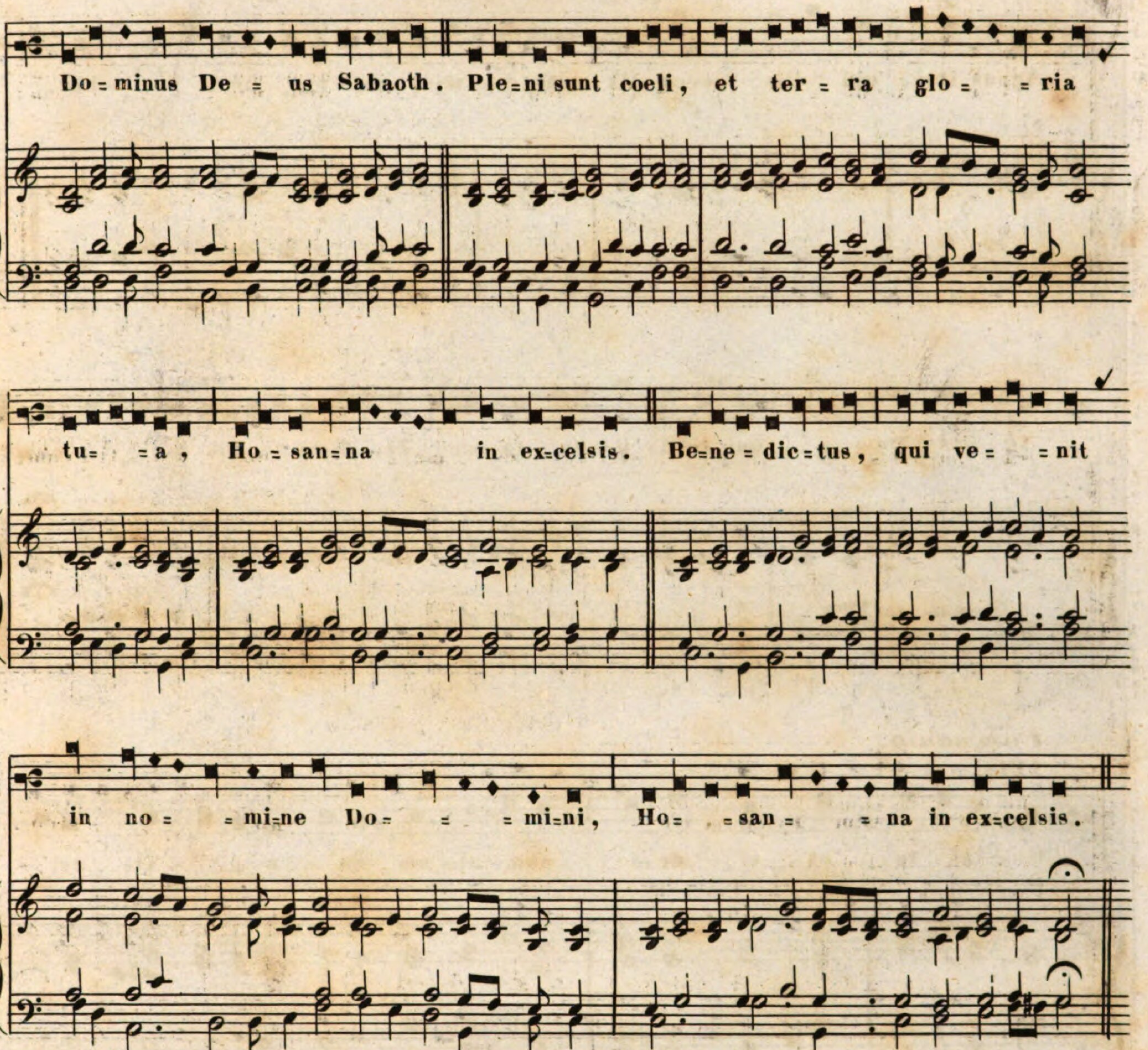

I.
Et in spi=ri=tum sanctum Do=mi=num et vi = vi =fi = can=tem : qui ex Pa =
II.
tre Fi=li=o que procedit. Qui cum Pa=tre et Fili=o simul ado = ra = tur
V.
et con = glo = ri = fi = ca = tur :
I.
qui lo = cu = tus est per Pro=phe = tas.
V.
Et unam sanc=tam Catho = li=cam, et A = po=sto = licam Ec = cle = = si = am.



Offertorium.

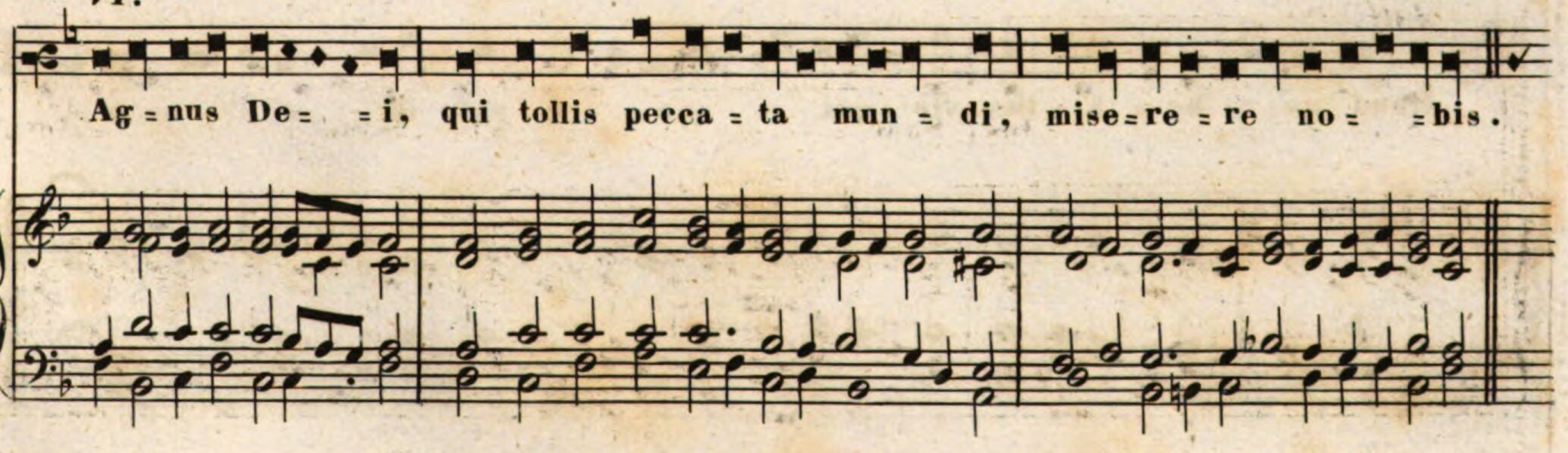


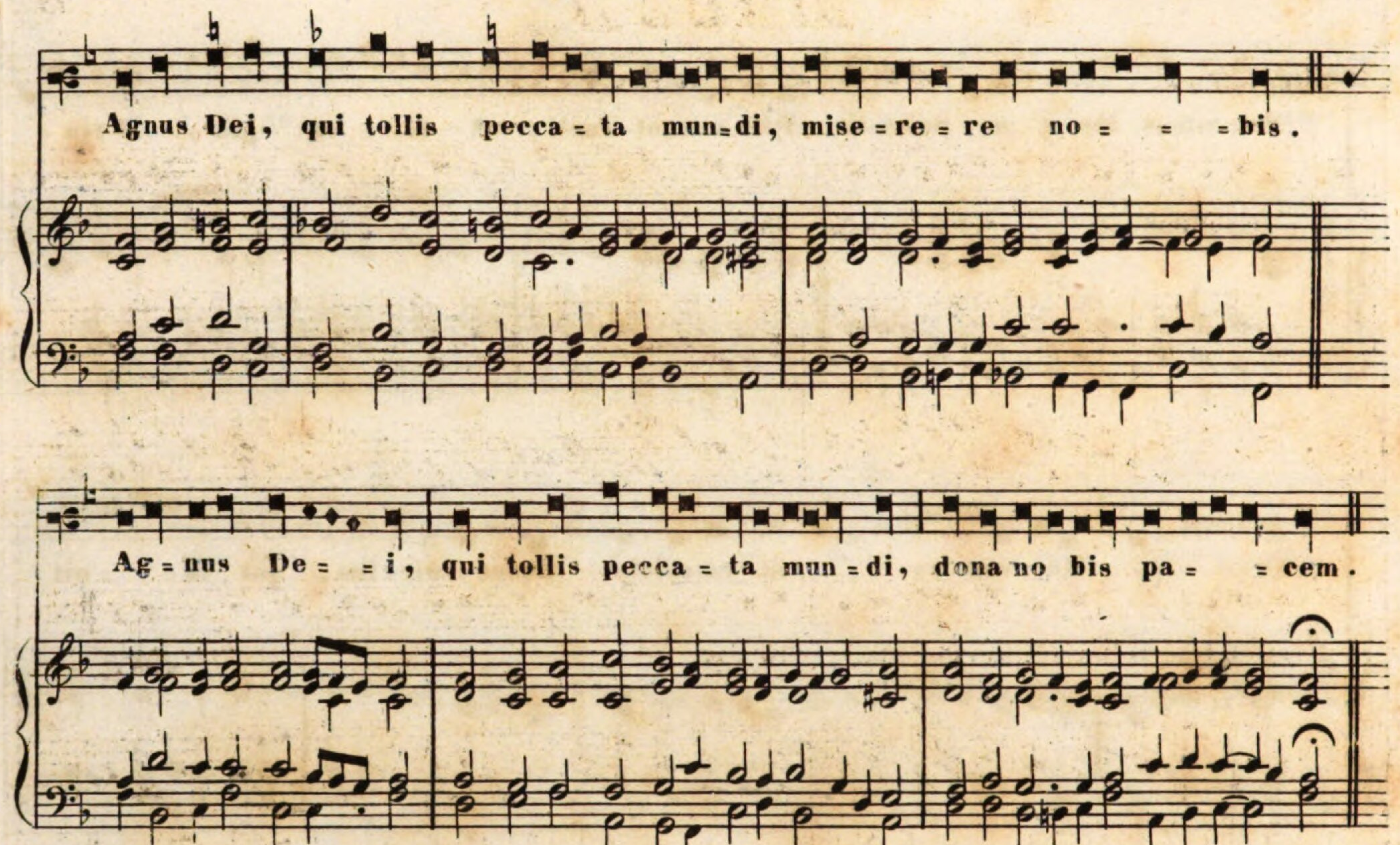

VI.
et e = xaudi = = = vit depre = ca = ti = o = nem me = = = am:
et im = mi = = = = = sit in es me = = = um can = ti = cum
no = = = vum hymnum De = = = = o no = = = stro.
Sanctus.
VIII.
Sanc = = = = tus, Sanc = = = = = tus, Sanc = = = tus,


Do = minus De = us Sabaoth. Ple = ni sunt coeli, et ter = ra glo = = ria
tu = = a, Ho = san = na in ex = celsis. Be = ne = dic = tus, qui ve = = nit
in no = = mi = ne Do = = = mi = ni, Ho = = san = = na in ex = celsis.

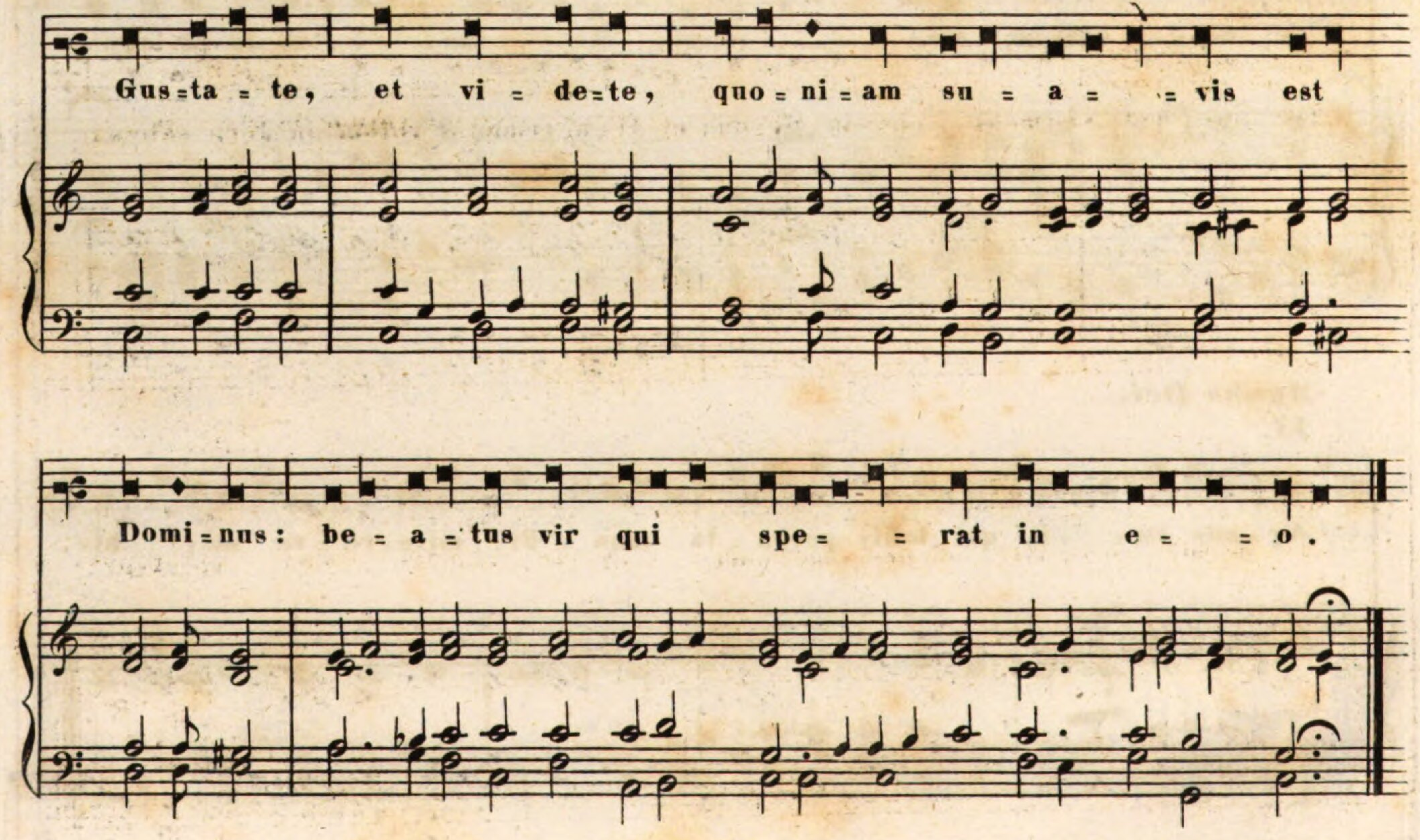
Agnus Dei.

VI.


Ag = nus De = = i, qui tollis pecca = ta mun = di, mise = re = re no = = bis.

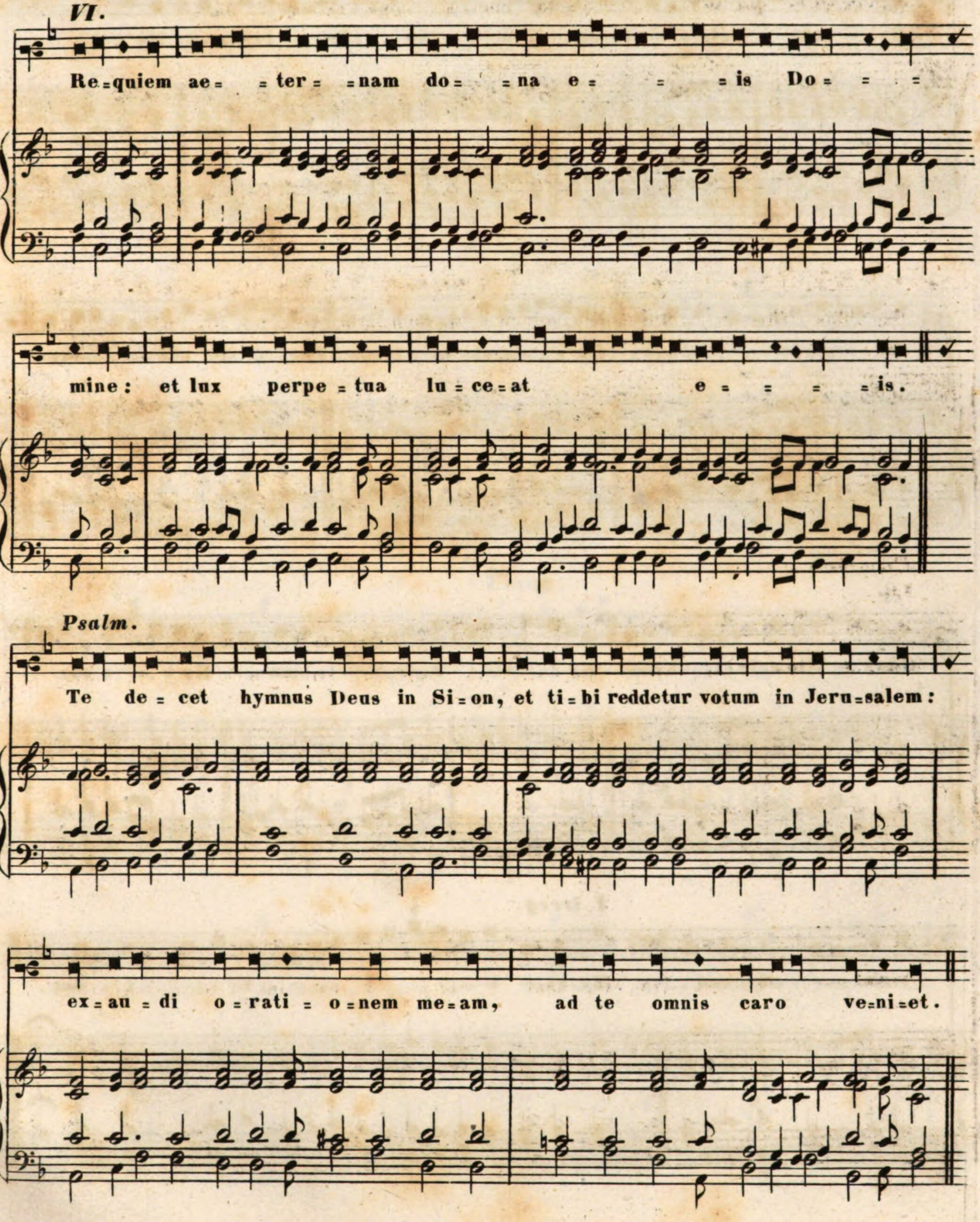


Communio.
VIII.

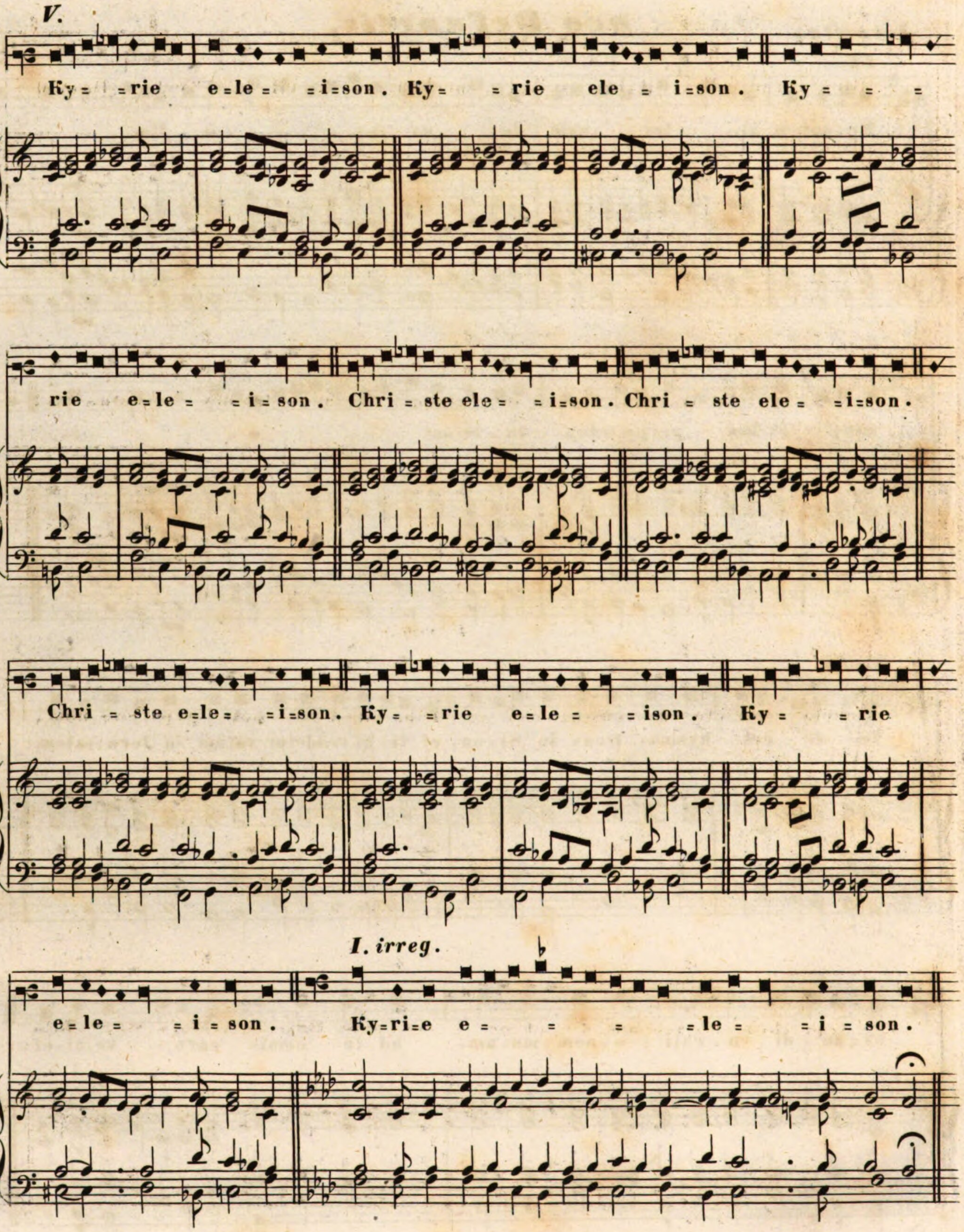


MISSA pro Defunctis.

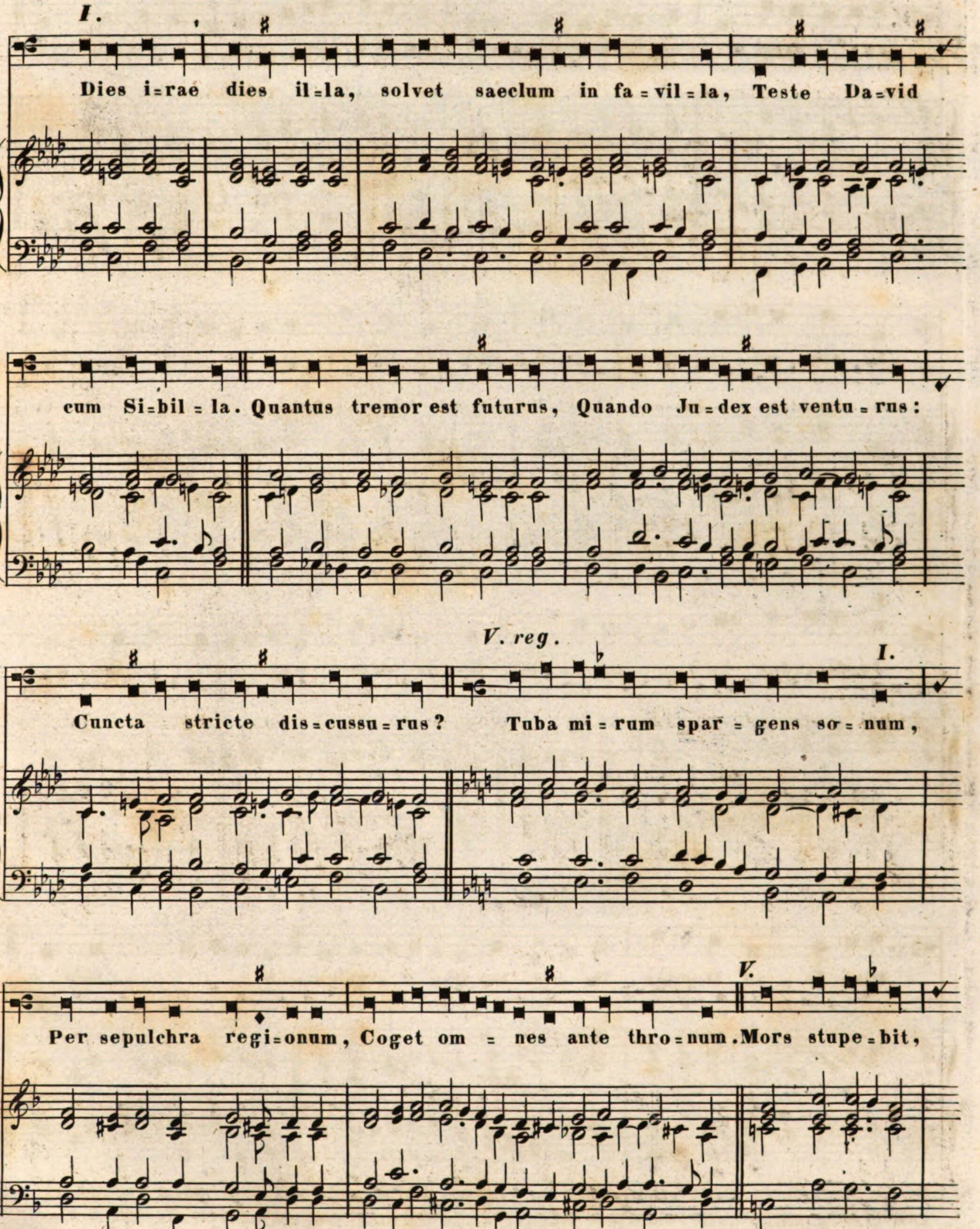
Introitus.

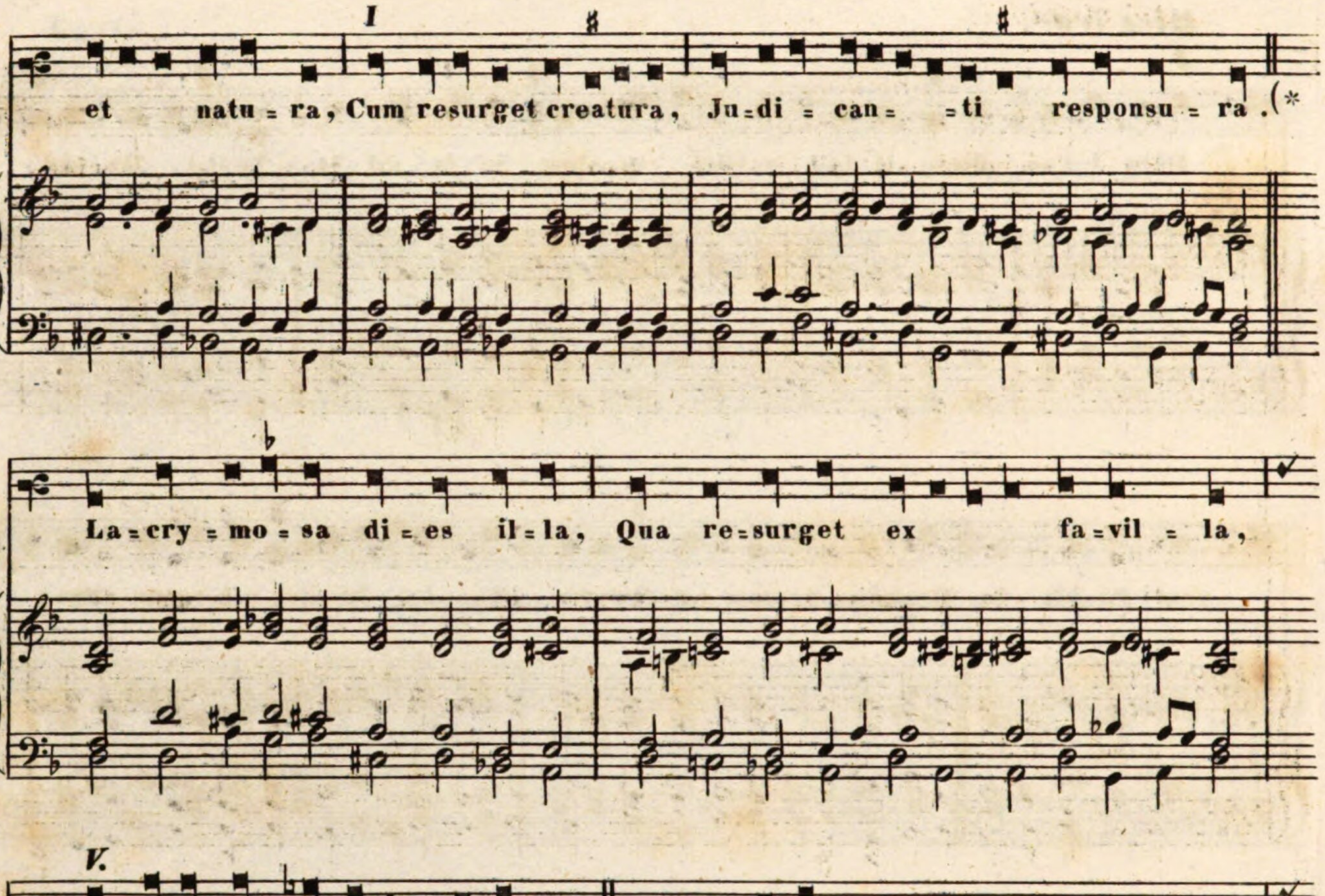


Kyrie.


V.
Ky - rie e - le - i - son. Ky - rie ele - i - son. Ky -
rie e - le - i - son. Chri - ste ele - i - son. Chri - ste ele - i - son.
Chri - ste e - le - i - son. Ky - rie e - le - ison. Ky - rie
e - le - i - son.
I. irreg.
Ky - ri - e e - le - i - son.

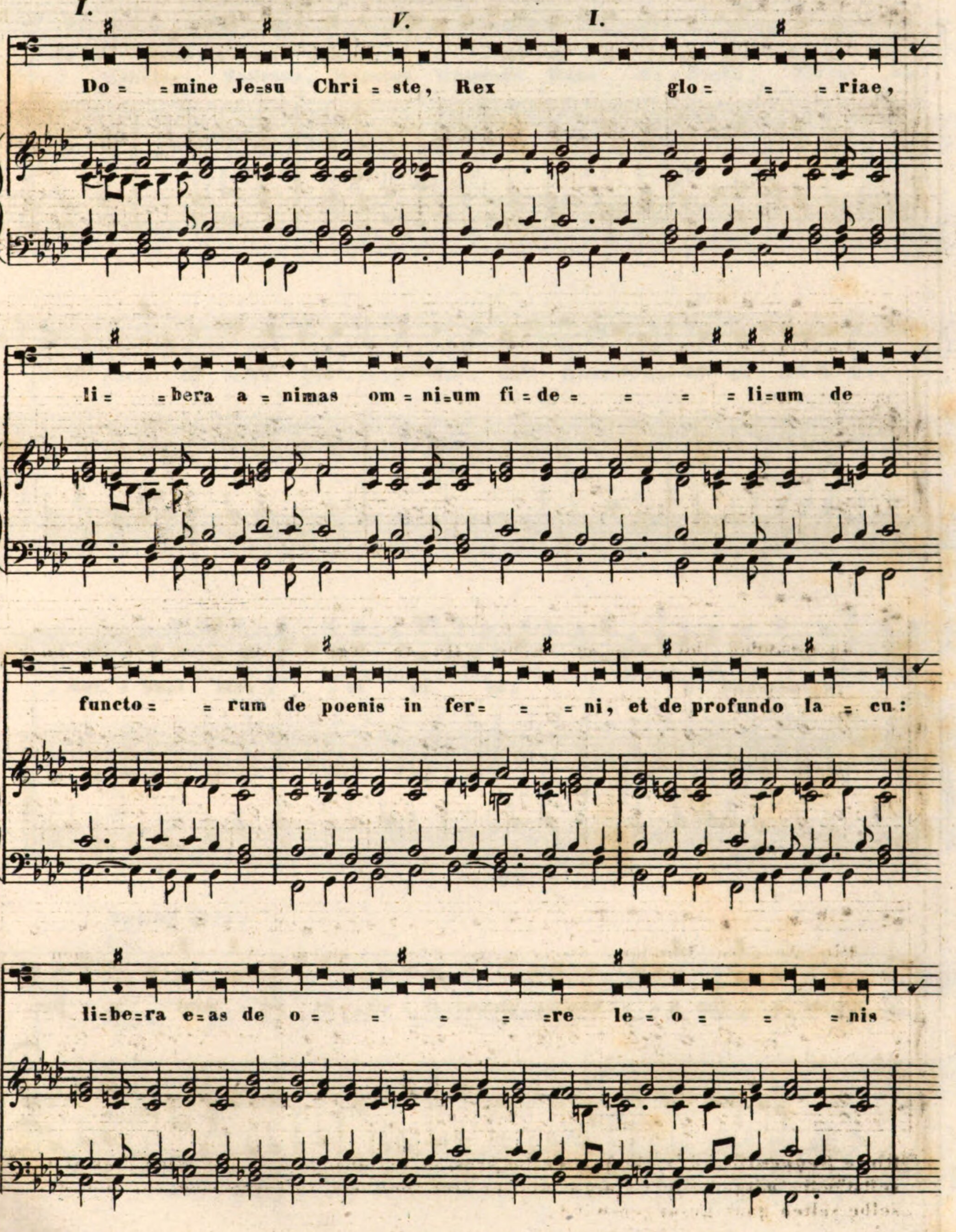
Dies irae.

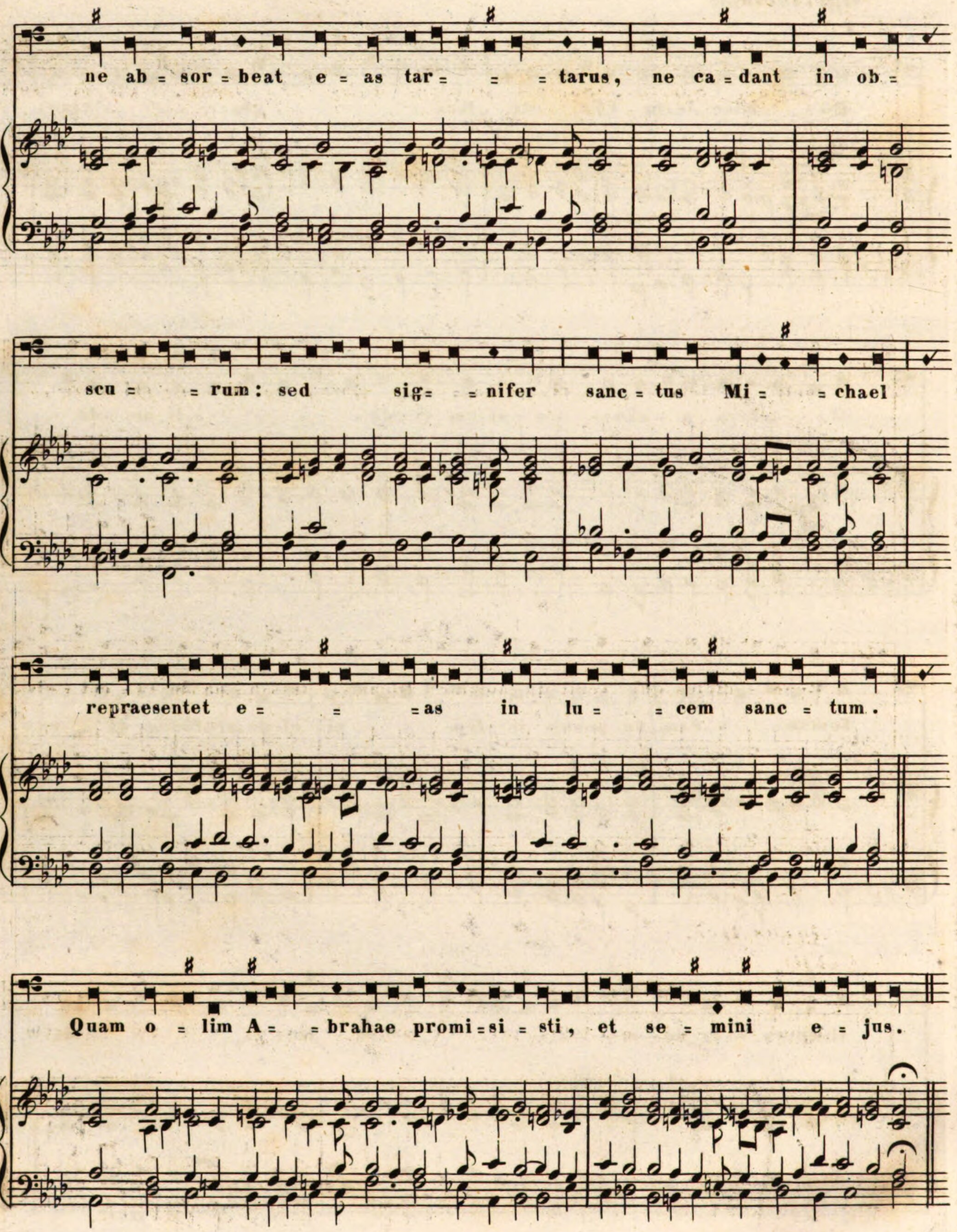

I.
Dies i=rae dies il=la, solvet saeclum in fa=vil=la, Teste Da=vid
cum Si=bil=la. Quantus tremor est futurus, Quando Ju=dex est ventu=rus:
V. reg.
I.
Cuncta stricte dis=cussu=rus? Tuba mi=rum spar=gens so=num,
V.
Per sepulchra regi=onum, Coget om = nes ante thro=num. Mors stupe=bit,



*) Diese *Sequentia* füllt vier Seiten im grossen Foliobande aus, und wird hier nicht vollständig mitgetheilt, um diese Blätter nicht umsonst zu vermehren, nachdem dieselbe selten ganz gesungen wird.

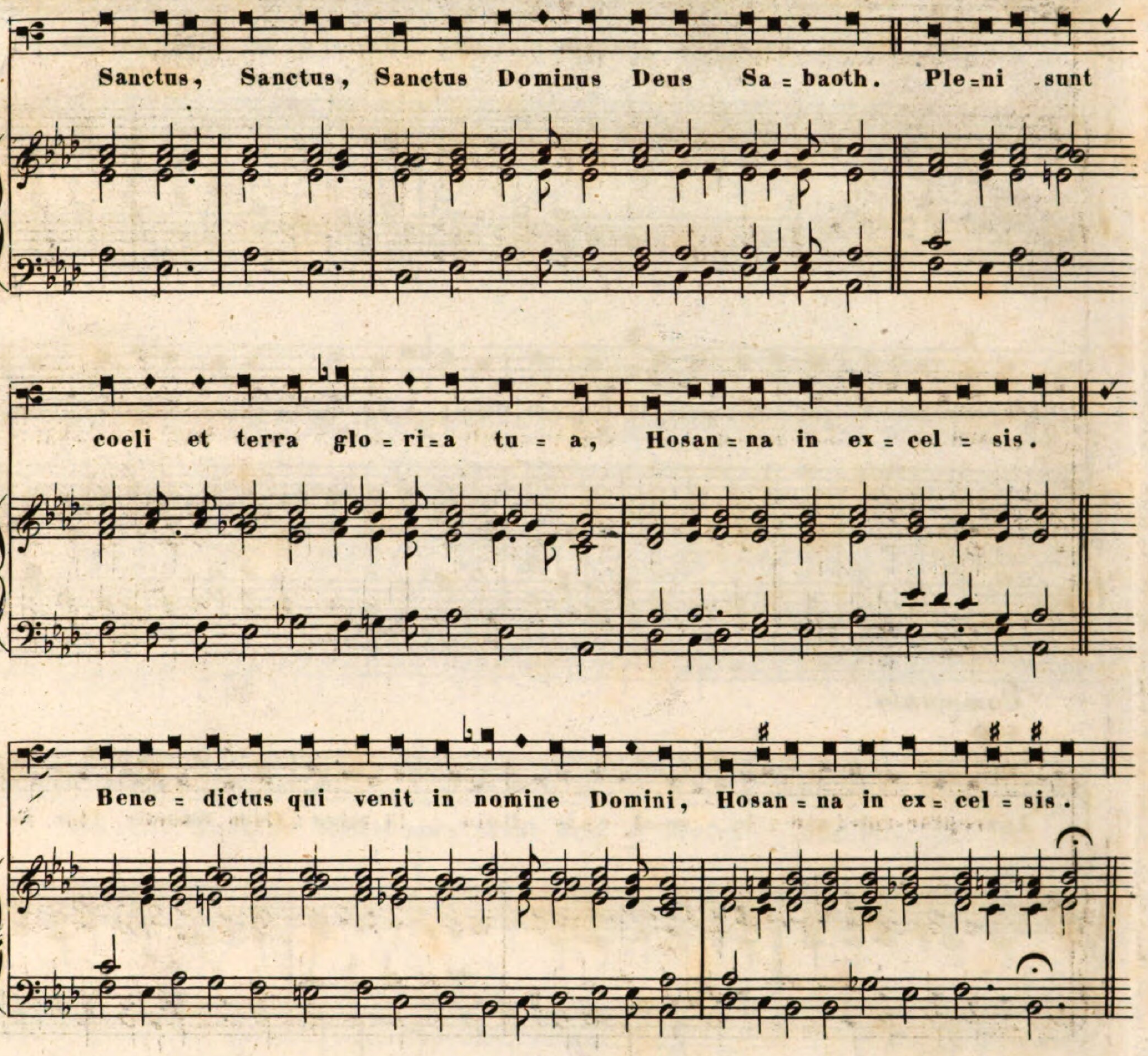
Offertorium.




ne ab = sor = beat e = as tar = = = tarus, ne ca = dant in ob =
scu = = rum: sed sig = = nifer sanc = tus Mi = = chael
repraesentet e = = = as in lu = = cem sanc = tum.
Quam o = lim A = = brahae promi = si = sti, et se = mini e = jus.

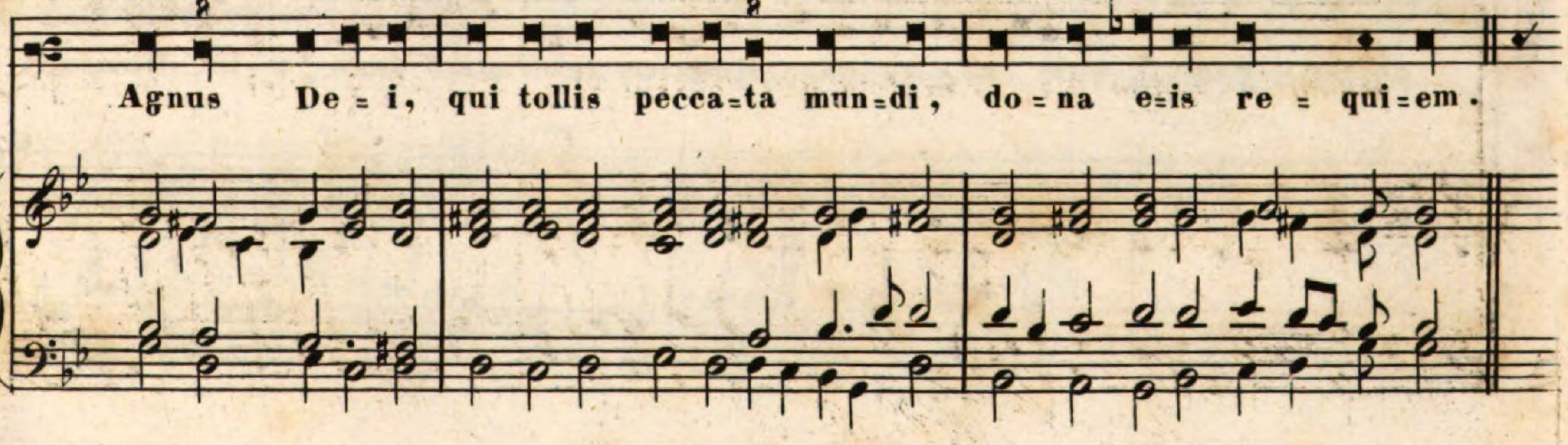
Sanctus.

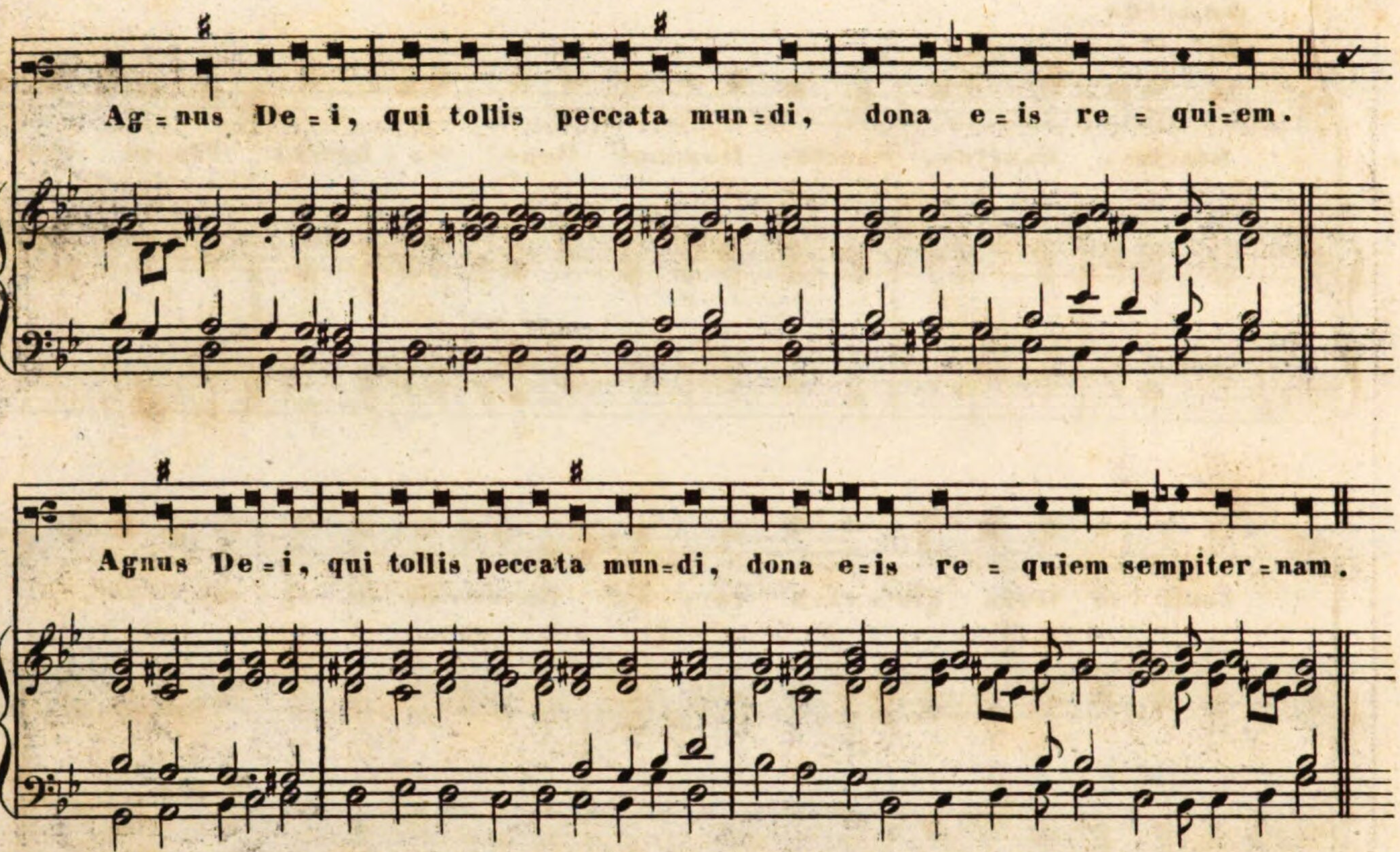
V.



Agnus Dei.

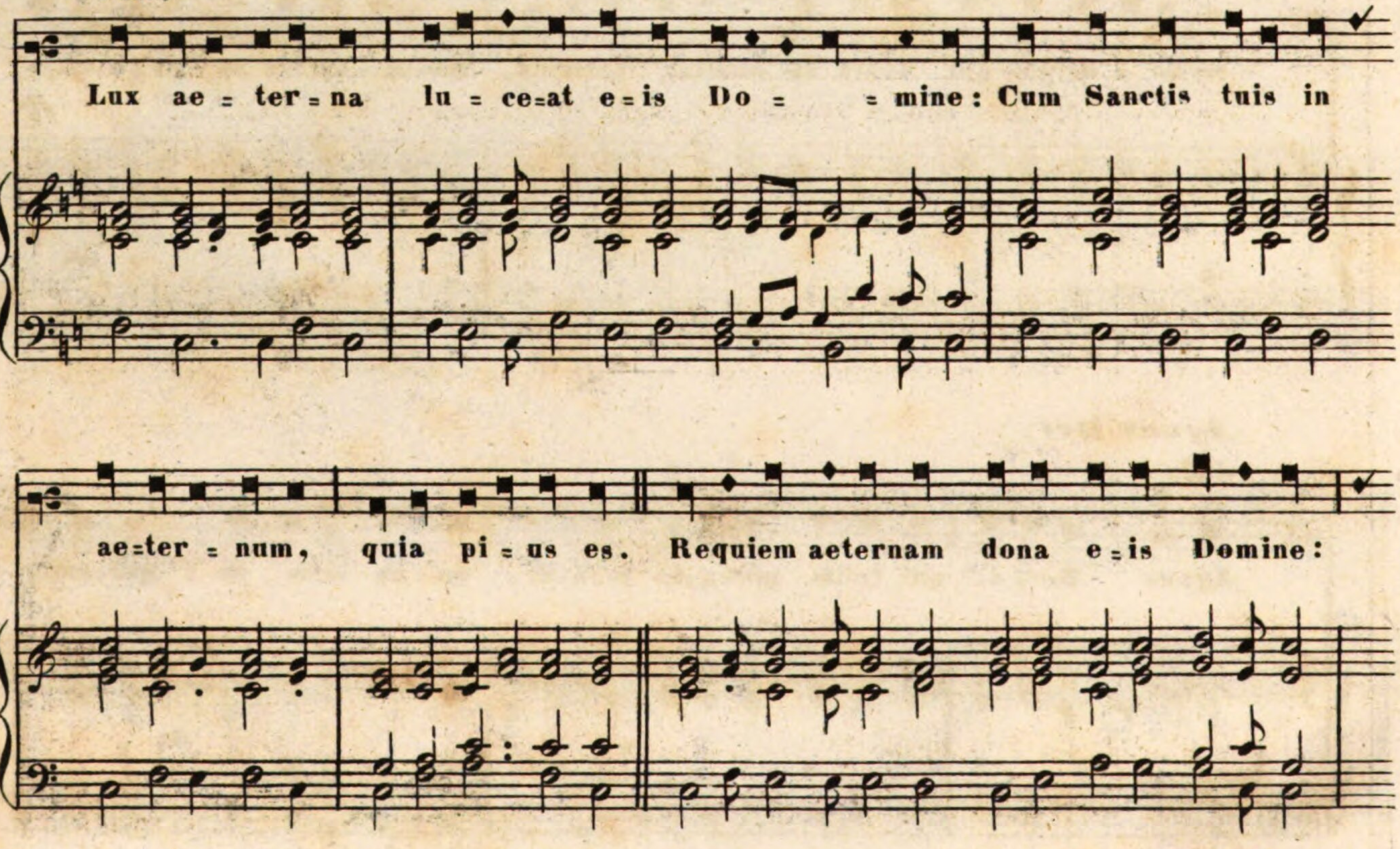
VII.

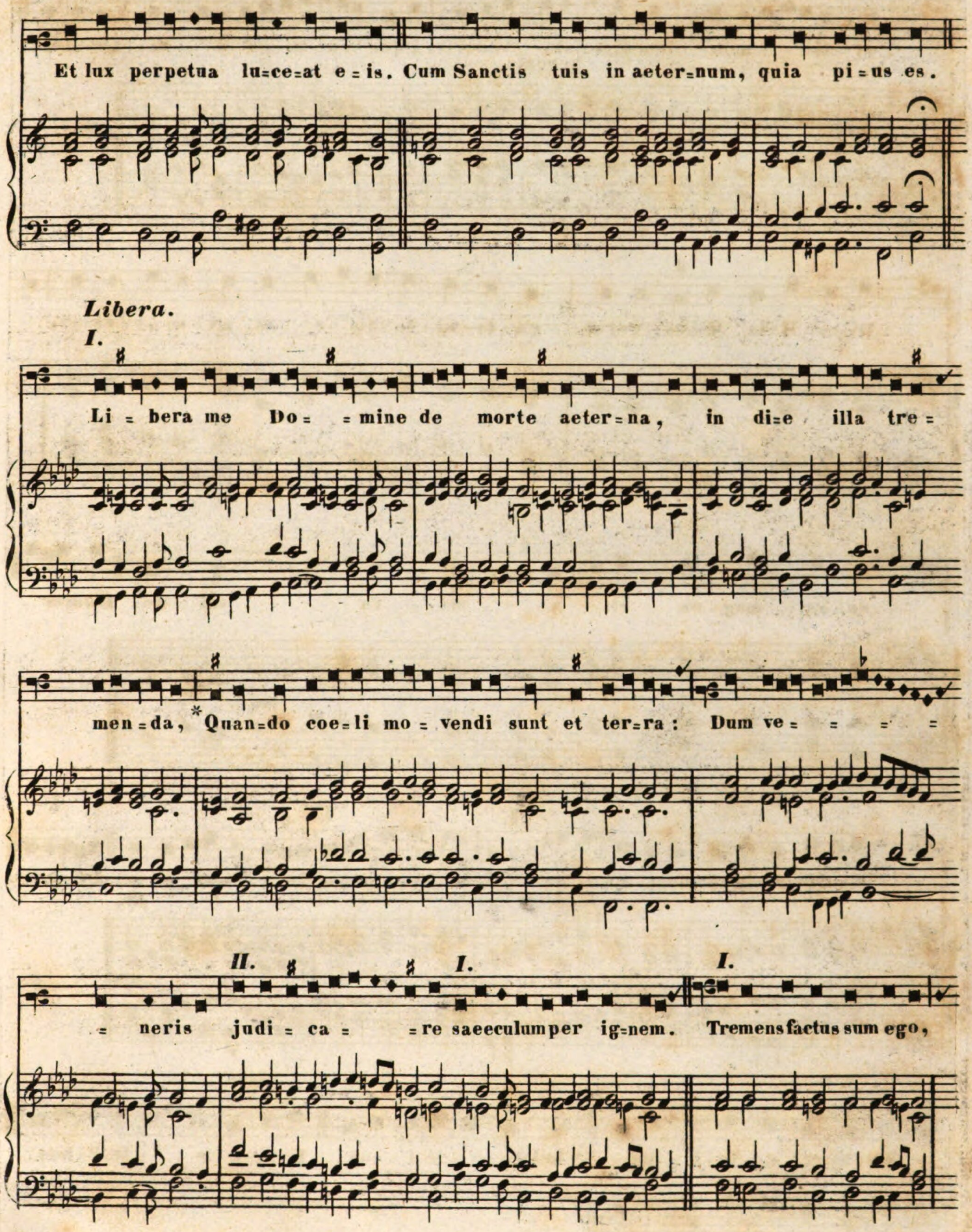


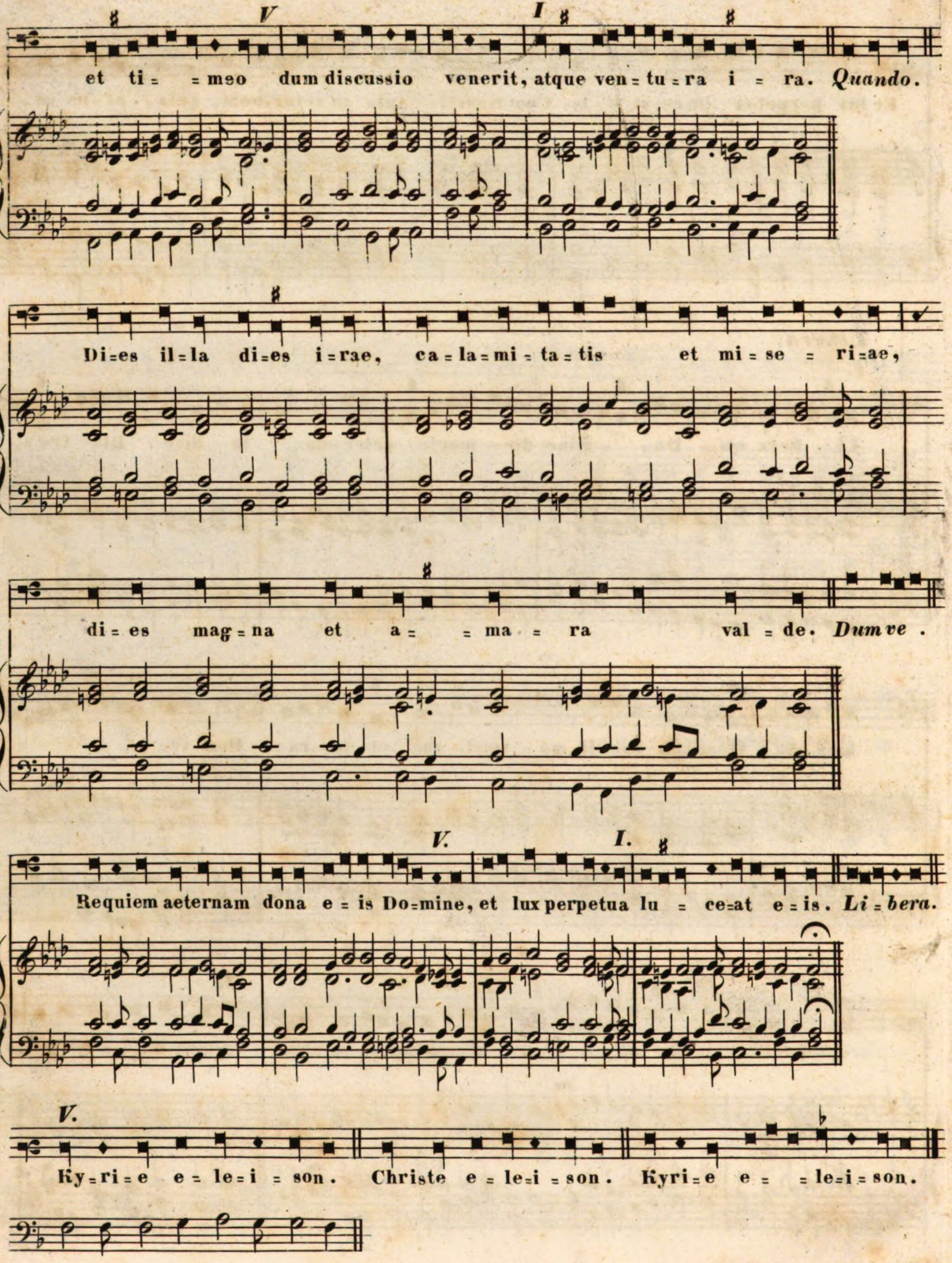


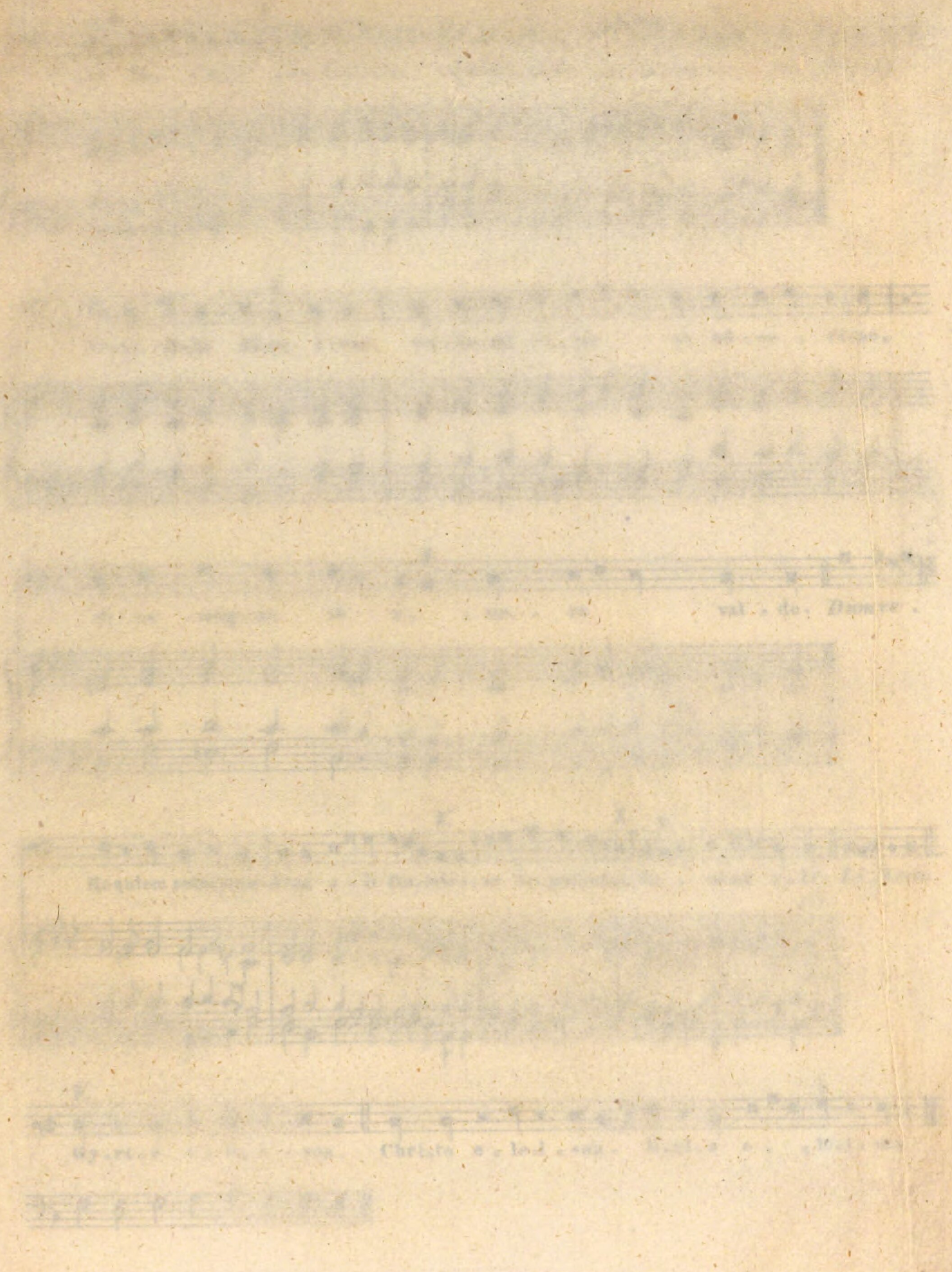
Communio.

VIII.




Et lux perpetua lu=ce=at e=is. Cum Sanctis tuis in aeter=num, quia pi=us es.
Libera.
I.
Li=bera me Do= =mine de morte aeter=na, in di=e illa tre=
men=da, *Quan=do coe=li mo=vendi sunt et ter=ra: Dum ve= = = =
=neris
II.
judi=ca= =re saeeculumper
I.
ig=nem.
I.
Tremensfactus sum ego,


V I
et ti = = meo dum discussio venerit, atque ven = tu = ra i = ra. Quando.
Di=es il=la di=es i=rae, ca = la = mi = ta = tis et mi = se = ri=ae,
di = es mag = na et a = = ma = ra val = de. Dumve .
V. I.
Requiem aeternam dona e = is Do=mine, et lux perpetua lu = ce=at e = is. Li = bera.
V.
Ky = ri = e e = le = i = son. Christe e = le=i = son. Kyri = e e = = le=i = son.



BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Stehlin, Sebastian

Tonarten des Choralgesanges, nach alten Urkunden durch beigefügte Ü
bersetzung in Figuralnoten erklärt, und als eine Anleitung zum
Selbstunterrichte nebst drei vollständigen Messen aus dem römischen
Graduale zusammengestellt

Wien 1842

4 Mus.th. 1478
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527767-3